

٢٠ فنانا عالميا يتحدثون

عبد المنعم سليم



الهيئة المصرية العامة للكتاب

المكتبة الثقافية

٣٤٥

٢٠ فنانا عالميا يتحدثون

عبد المنعم سليم



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٧٧



اردت بهذا الكتـاب ان اضع فى دائرة الضـوء بعض الفنانين الذين لا نعرف بعضهم سواء فى مجال الكلمة او النغمة او اللوحة .. فليس هذا الكتاب ، كتاب دراسة أو كتابا أكاديميا .. فكل فنان من هؤلاء الذين اتناولهم قد كتبت عنه كتب كثيرة تشرح فكره او اتجاهه او فنه .

ولقد قمت بنفسي باغلب هـذه المقـابلات خلال رحلاتى الكثيرة الى اوروبا . وبعض هذه المقابلات رايتها على شاشة التليفزيون البريطانى فى برنامج باسم Monitor وكان من اشهر البرامج الثقافية وذلك على مدار عام كامل .

وانا ارجو أن يكون هناك من يتطوع لان يقوم بمجهود أكثر تركيزا على بعض هؤلاء الذين أعرض لهم فى هذا الكتاب حتى تكون المعرفة اشمل واعمق واكبر .

عبد المنعم سليم

البرتومورافيا

قابلت البرتومورافيا كاتب ايطاليا الشهير فى شـقته الصغيرة الأنيقة فى شارع « رل اوكا » اى شـارع الأوزة ٠

وفى الموعد المحدد كنت أضغط على جرس الشقة ، وفتح الباب بسرعة ورأيت أمامى البرتومورافيا ٠

فى اول الأمر كانت صـورة الكاتب الكبير ، فى راسى انه قصـير القامة ممتلىء الجسم قليـلا ، فاذا بى أراه طويل القامة ، معتدل الجسم ، أنيق الملبس ، ولاحظت أهم من هذا كله ـ وهو يتقدمنى الى حجرة مكتبه البسيط الأنيق ـ أنه يعرج قليلا ٠ ٠ وعرفت بعد ذلك ان هذا العرج هو أثر شلل قديم ، وتذكرت بعد ذلك ان مورافيا

ظل راقدا مشلولا فى فراشه قرابة العشرين عاما وانه لم يكمل تعليمه بسبب ذلك .

بدا مورافيا حديثه معى قائلا انه قضى شهرا فى الأقصر واسوان منذ بضع سنوات وانه استمتع بجو بلادنا .. ثم تحدثت معه ساعة كاملة ، بدات حديثى معه عن روايته « السام » ، وكان بطل الرواية قد عرف السام بانه « فقـدان علاقتـك بما حولك ، بمن حولك .. بالواقع .. »

فسألت مورافيا : هل هـذا التعريف للسـام تعريف صادر على لسان بطل الرواية أم هو رأيك أنت شخصيا فى السام .

ــ الواقع أن حـوادث الرواية ذاتها تبين أن ذلك المفهوم عن السام هو ماتعمدت تجسيمه فى حـوادثها . فالرواية لها مستويان احدهما يمكن أن نسميه بالفلسفى والآخر بالعاطفى ، فالبطل «رينو» له علاقتان : عـلاقة بسيسليا» حبيبته ، وعلاقته بالواقع كفنـان ، وهاتان العلاقتان ترويان فشل الفنان كانسان .. كرجـل فى الحياة .

ــ الا ترى أنك تتفق فى هذا الراى مع موقف (كامى) فى رواية «الغريب» وسارتر فى «الغيثان» ؟

ــ أولا كنت أعرف كامى شخصيا ، ولكننى لم أتأثر به ، فقد كتبت قصتى «زمن اللامبالاة» قبـل أن يكتب

كامى وسارتر روايتيهما . وقصتى هذه اعتبرها قصة وجودية .

ـ اذا صح ان هذا هو مرض العصر فكيف تعلله ؟

ـ لاأعرف ـ قالها وهو يهز كتفيه ـ ولكن هذا هو الواقع .. ان الناس اصبحت (اشياء) ليس لها كيان خاص ، وكان الانسان فى الماضى عضواً فى مجتمع ظاهر المعالم يعرف موقفه من الغير ، أما انسان العصر الحديث فلم يجد هذا المجتمع المتكامل ، فنتج عن ذلك احساس بعدم الانتماء .

وكارل ماركس قال هذا عن العامل وصلته بالآلة، ولكن فى عصرنا هذا امتد عدم الانتماء حتى الى علاقة الانسان بمن يحب ، وهذا هو ماينفرد به العصر الحديث عن غيره ، فقديما كانت المشكلة اقتصادية ، أما الآن فان المشكلة امتدت الى العاطفة نفسها .

ـ اذا كان هذا هو رايك عن الحب فى العصر الحالى فكيف تفسر اهتمامك او تركيزك على الجنس بشكل فاضح ؟)

ـ انا اعطى حقا أهمية كبيرة للجنس لانني اعتبر أن الجنس هو أحد المفاتيح الاساسية للانسان ، ومفهوم الناس له لو استقام لاستقاموا ، انني لاأدافع عن الجنس ولكنني أبحث عن الحقيقة ، ولما كان للجنس مكانة كبيرة فى حياة الناس حتى أصبح شغلهم الشاغل ، فلابد أن

أكتب عنه ، أن الجنس فى حياتنا اصبح (كالمناولة) بالنسبة للمسيحى ، أى الطريق الوحيد كى يصبح (الانسان) والآخر (أى المسيح أو الحبيبة) شيئا واحدا .

ـ أنا لاأعتقد أن الجنس متعة ولا أن الناس يبحثون عنه للذة ، ولكنها محاولة تعرف بالآخرين ، فالجنس فى نظرى شيء مقدس .

ـ الا ترى أن هذاهو ماهدف اليه (لورانس) بكتاباته عن الجنس ، وان الانسان الحديث قد مات عاطفيا وعقليا لانه لم يعط الجنس حقه من التقدير ؟

ـ لقد حاول (لورانس) ولكنه فشل . أنا أعتقد أن كثيرا من كتابات لورانس عبارة عن تمنيات وآمال . وبالاخص غراميات ليدى تشاترلى .. لقد فهم قليلا عن الجنس ، ولكنه لم يصل الى كل أسراره . لم تكن لديه القوة ليصل الى ذلك .. كان يكره العقل أكثر مما كان يبحث عن القوة فى الجنس .

ـ نعود الى الحديث عن السام .. هل تعتقد أن هنالك علاقة بين السام والتمرد ؟

ـ نعم ولا ، وفى هذا تناقض بلاشك ولكنها الحقيقة، فالاثنين أى السام والتمرد يشتركان فى الاحساس بالفراغ والعقم ، وفى بعض الاحيان قد يدفع هذا الاسان الى التمرد ، وفى أحيان أخرى يكون التمرد على السام .

ـ هل معنى هذا انه يجب على الانسان ان يلتزم كي لايصل الى السأم ؟

ـ الانسان عموما يجب أن يلتزم ولكن الافضل للفنان الا يلتزم لان الالتزام يحتم على المرء الولاء لشيء معين ، والكاتب يجب أن يكون حرا .. فأنا كفرد أعيش فى دولة يتحتم على أن أحارب اذا حاربت دولتى ، ولكن هذا لايمنع أن يكون لى ككاتب رأى فى الحرب وأستطيع أن أعبر عنه بحرية .

ـ تتكلم عن التكنيك .. هل تعتقد أن روايتك «السأم» كان فيها تطور فى التكنيك عما تجده فى رواياتك السابقة ؟

ـ نعم . ان قصصى الاولى كانت تسير فى النهج التقليدى أى القصة التى تهتم بالسلوك والاخلاق مثل قصص فلوبير ، فالكاتب يهتم بما يحدث وبما قيل ، أى ان القصة كانت تقوم على السرد ، ولكن السينما الآن تستطيع أن تقوم بهذا الدور خير قيام .. فبلزاك كان يحتاج لعشرين صفحة ليعطيك صورة مرئية لشيء ما . والسينما تستطيع أن تفعل ذلك فى دقيقة أو دقيقتين ، وتستطيع أن تفعله بدقة أكثر ، لذلك اضطر كاتب القصة ان يبحث عن طريقة جديدة للكتابة مثل القصة ذات المقال Roman-essea (كبروست) مثلا ، فراويته «فى البحث عن الزمن الضائع» عبارة عن مقال كبير .. فهناك

فكرة وراء الاحداث وهى تعطى مفهوما جديدا للواقع ، وهذه خطوة بعد السينما .. فالسينما تعطينا الواقــع الذي نعرفه أما الفن فهو عملية اكتشاف لواقع جــديد لاتستطيع أن تراه من غير الفنان .

ــ هل يعنى ذلك أنك تحبذ المدرسة الرمزية ؟

ــ ان الفن عموما كله رمزى .. ان الكلمة نفسها عبارة عن رمز لشيء ، فلامانع من استعمال الرمز ، ولكنى اعترض على استعمال الرمز للرمز ذاته كما هو الحــال مع «جويس» .. ومما لاشك فيه أن جويس كاتب كبير وبعض أجزاء روايته «يوليسيس» رائعة كالمنولوج الاخير لمسز بلوم ، ولكن الكتاب عموما ليس له شــكل فنى ، فأساس الكتاب هو «الاوديسا» وهو يلتزم هذا الشكل بأمانة ، فنجده فى التزامهللاوديسا يستعمل رموزا لاتعمق المعنى .. كما كان يبنى الكاثوليك الكنيســة على هيئة صليب ، فهل بناء الكنيسة بهذا الشكل يزيد من معناها الدينى ؟ أن جويس صانع أدبى ماهر ، لقد كان مغنيا ذا صوت حاد عال «تينور» ، وكان على مقدرة فائقــة فى استعمال اللغة ، ولكنه كان ينسى أن له حدودا .. كان يريد أن يعمل بمفرده مايعمله الناس فى قرون .. وكانت غلطته الكبرى انه يركز على الرمز على حساب القصــة حتى انه ليهملها .. انه فى الواقع كان نهاية فترة ولم يكن بداية أى شيء آخر .

ـ اذن من هو فى رايك الكاتب الذى استطاع ان يستعمل الرمز استعمالا فنيا موفقا ؟

ـ أعتقد أن «توماس مان» فى روايته «الموت فى فينسيا» استطاع أن يصل الى التوازن فى استعماله للرمز ، ولكن روايته الطويلة «الجبل السحرى» عسيرة القراءة .

ـ رأيت فى السينما روايتك «امرأتان » ولاحظت ان الاعتداء الوحشى على البطلة وابنتها كان من جانب السود فهل قصدت بذلك أن تتخذ موقفا معينا من السود ؟

ـ لو كنت قرات الرواية لرأيت أننى لم أركز على المعتدى على المرأة وابنتها ، فهذا لم يكن له أهمية فى نظرى .. ان التفرقة العنصرية شىء فى منتهى السخف .. وهى مشكلة معقدة لايمكن أن تحل بالعنف . ان بعض الامريكيين السود يتصفون بجميع الصفات الامريكية أكثر من غيرهم من البيض الامريكيين ، فالمهم فى الموضوع هو الثقافة والتعليم وليس اللون أبدا .. فالابيض المولود فى أفريقيا اقرب الى الافريقى الاسود من الامريكى الاسود فى امريكا .. والواقع أن التفرقة العنصرية اساسها اقتصادى .

ـ مادمنا تحدثنا عن السينما وكثير من قصصك عرض فى السينما ، فهل ترى أن السينما تفقد الرواية المكتوبة كثيرا من مقوماتها ؟

ـ ان المجال السينمائى غير مجال الكتابة . وانا لا أطلب من المنتج أن يلتزم بالكتاب لأن هذا مستحيل ولكننى اطلب منه أن يكون جادا فى عمله فينتج فيلما جيدا مستقلا عن الكتاب .

ـ وماأهم الاتجاهات الادبية المعاصرة فى ايطاليا ؟

ـ هناك عدد كبير جدا من الكتاب الجدد ولايمكن ان يبوبوا فى مدارس ، فكلهم مختلفون ، وكل منهم قائم بذاته ، ومن أشهرهم الآن Morante وهى زوجتى . وبازولينى وكالفينو وهم ليسوا شبانا تماما ، ويوجد هناك كثير غيرهم .

ـ لم اكن اعلم أن (السامورانتى) زوجتك كاتبة ؟

ـ لقد حصلت على جائزتين ادبيتين على الروايتين اللتين نشرتهما ، وهى مشهورة جدا فى ايطاليا وان كتبها طبعت طبعات عديدة وترجمت الى الانجليزية فى أمريكا وانجلترا .

ـ هل أستطيع مقابلتها هى أيضا ؟

ـ فاعتذر مورافيا بأن لها استديو خاصا بها تكتب فيه ، ثم نهض واتصل بها تليفونيا . وخرجت من عند مورافيا وانا على موعد مع السامورانتى فى اليوم التالى . .

السامورانته

كان موعدي مع السامورانته في الساعة الخامسة تماما ، وكنت قد تركت زوجها الكاتب الكبيرالبيرتومورافيا بعد ان اتصل بهـا واتفق على هـذا الموعد ·· وفي طريقي الى منزل القصـصية المشـهورة كنت افكر في امرهـا ، وكيف اختارت لنفسها مكانا بعيدا عن زوجها لتكتب ·· ووقفت أمام المنزل رقم ٤٦ في شارع بايويني ـ وهو

(*) من أشهر كتاب ايطاليا الروائيين ·

كتبت أول مجموعة قصص قصيرة في ١٩٤٢ ·

كتبت روايتهـا الأولى « بيت الكذابين » عام ١٩٤٨ وترجمت الى الانجليزية وقد حازت هذه الرواية أعلى جائزة أدبية في ايطاليا ·

نشرت روايتها الثانية جزيرة ارتورو سنة ١٩٥٧ وقد حازت هي الأخرى أكبر جائزة أدبية في ايطاليا ، وترجمت هذه الرواية الى اللغة الألمانية ثم الى الانجليزية والفرنسية ، وقد ترجمت بعد ذلك الى حوالى ١٥ لغة وأخذت عنها قصة للسينما وحصل الفيلم على الجائزة الأولى في مهرجان سباستيان ·

عمرها ٤٣ سنة · زوجة البرتو مورافيا

بحق شارع الفنانين فى روما ـ وسالت عن شقتها فقالوا لى : آخر شقة .. فاخذت أصعد السلالم حتى وصلت الى الدور .

قابلتنى الساموراتته بابتسامة ومدت يدها مرحبة .. وكانت الحجرة التى جلست فيها عبارة عن ستوديو فنى ، لوحات زيتية تغطى الجدران ، قالت لى فيما بعد إنها هدايا من اصدقائها الفنانين ، ومكتبة كبيرة ، وعلى «الجرامفون» موسيقى «باخ» .

والساموراتته ليست صغيرة السن ، وليست ايضا جميلة ، وشعرها قصير غير منظم ، وكانت ترتدى بنطلونا ، قلت لها :

ـ الواقع أن معلوماتى عنك قليلة وأخشى ان أقول ان القارىء العربى لايعرف عنك شيئا كثيرا ..

ـ هذا طبيعى جدا لان المشكلة فى الاول وفى الآخر هى مشكلة الترجمة ، فأنا شخصيا لاأعرف شيئا عن الادب العربى ، وطبيعى بالتالى الا يعرف القارىء العربى شيئا عنى ، وانا آمل أن أقرأ أدبكم ويقرأ العالم العربى كتبى لانى أعتقد ان الادب انسانى ، وغير محلى وكلما اتسع جمهور الادب اتسعت وجهة نظر الاديب نفسه .

ـ الملاحظ أن انتاجك الادبى قليل فلم يظهر لك حتى الآن الا روايتان كبيرتان .

ـ اولا المقياس فى الحـكم على العمل الادبى ليس بطوله أو بكثرته ولكن الحـكم عليه هـــو بقيمة العمل نفسه ، وعلى العموم فأنا حاليا أكتب رواية ثالثة محورها مشكلة الدين او بالاصح مشـكلة عدم وجود ايمان ، وهى من صبى ايطالى فى وسـط عالم بلا دين .

ـ هل يعنى ذلك انك مؤمنة بحق ؟

ـ اننى لاأومن بدين معين .. ولكن الدين مهم جدا، وفى رايى أن الاديان كلها حقيقة .. محمد والمسيح وبوذا وكلهم انبياء وكلهم اتوا بحقيقة ، وهـــذه الحقـــائق كلها ثابتة فى جـــوهرها وأن اختلفت فى تفاصيلها ، وهـــذه الحقائق بلاشك لعبت دورا هاما فى تاريخ البشرية وفى تاريخ الانسانية . والديانة مهمة للانســـان ، ولكن من المؤسف حقا أن بعض الناس يتشدقون بايمانهم بالرغم من ان تصرفاتهم فى الحياة تنم عن انهم بلا دين .. وهذا مارجو أن أعبر عنه فى كتابى الاخير .

ـ هل تعتقدين أن عدم الايمان الذى تتحدثين عنه هو السبب فى مرض العصر الذى تكلم عنه سارتر وكامى ومورافيا ؟

ـ هذا مرض قديم جدا وليس مرض هذا العصر، فقد كان موجودا فى أيام شكسبير وقد وضح ذلك جيدا

فى «هملت» والفرق الوحيد انه فى هذه الايام ظاهر بشكل اسوأ ، وانا شخصيا لااحس بهـذا السأم او غـيره من ضروب هذه الامراض التى يتحـدثون عنهـا .. وذلك لاننى اومن بالامل .

ـ هل عندك أمل رغم اخطار الذرة والصواريخ ؟

ـ انا لااخاف الذرة لانه ليس هناك شىء يمكن أن يدمر الحياة . اننى افضلها عن الغباء الذى يحكم العالم الآن . أن القنبلة الذرية نتيجة من نتائج هذا الغباء . لو أن الناس كانوا أكثر ذكاء لفكروا فى أشـياء اهم من ذلك .. مثلا الاغريق كانوا أذكياء فقد اكتشفوا سر الذرة قديما ولكنهم لم يهتموا بالبحث فيها اعمق من ذلك .. وكانوا يهتمون أكثر بمصير الانسان .

ـ هل أفهم من هذا انك ترين أن العمل الفنى لابد أن يهتم بموضوعات معينة ؟

ـ أعتقد أن العمل الفنى دائما أخلاقى وجميل .. اخلاقى من حيث موضوعه ، وجميل من حيث شكله ، وهذه وحدة لاتتجزأ ، فلايمكن التفرقة بين مضمون العمل والعمل ذاته ، وهـذه الحقيقة فطن اليها ارسـطو وعبر عنها الشاعر الانجليزى «كيتس» أحسن تعبير فى قصيدته «الاناء الاغريقى» . Greeian urn فألف ليلة وليلة مثلا كتاب من أروع ماكتب فى العالم ومهما تغيرت العصور وتغيرت القيم الفردية والاجتماعية فان قيمته باقيـة ،

ولايمكن أن نقول ان موضوعه لايهمني اليوم لانني مثلا ماركسية ــ لو كنت ماركسية بالفعل ــ هذا من حيث موضوعه ، ولايمكن أن امسك بألفاظه وأشرحها ، كما يفعل اساتذة اللغة ، وارجعها الى أصولها ، فالعمل كائن حي كالروح والجسد لايمكن التفرقة بينهما ، وعلى الناقد أن يفهم معنى الكاتب كله ، ان الاسلوب ينبع من الصدق لا من الكلمات المرصوصة ، ولايمكن للكاتب الذى يرى الحقيقة أن يكتب باسلوب ردىء ، وبالنسبة لى لا فرق بين الجمال والحقيقة .

ــ هل أفهم من ذلك أنك تنتمين الى مدرسة ت.س. اليوت ؟

ــ ليست لى مدرسة خاصة انتمى اليها .. انا مدرسة بمفردى ..

ــ جائز جدا الا يكون لك مدرسة خاصة وانك مدرسة بمفردك ، ولكن هل هناك شيء ما تؤمنين به ؛ وتلتزمين به ؟ ماموقفك مثلا من الالتزام .. ومن التزام سارتر بوجه خاص ؟

ــ ان أهم التزام للكاتب أن يقول الحقيقة ، وكل حقيقة ــ مهما كانت ــ مجالها الكتابة وهذا لايمكن أن يتم دون الحرية ، والحرية المطلقة ، فيجب أن يكون الكاتب حرا ، وكل كاتب جيد ملتزم وكل كاتب ردىء غير ملتزم .

ـ هل تريدين تطبيق هـذا الرأى على الشـعر ايضا ؟

ـ أنا لا افرق بين الكاتب والشاعر ، فكل من استطاع ان يستخدم الكلمة كأداة للتعبير عن رؤياه Vision وعن توصيل «الحقيقة» كما يراها الى غيره من الناس فهو شاعر ، ولايهم ان كان يكتب ذلك فى اطار مايسمونه نثرا أو ماصطلح على تسميته بالشعر ، واظنك تعرف كلمة شاعر Vates عند القدماء كانت تعنى «نبى» فأنت ترى كيف ان المسألة أوسع من ان نربط الشعر بالكلام المنظوم فقط . ان كاتب القصة القصيرة شاعر ، وتشيكوف أكبر دليل على هذه الحقيقة ،وكاتب الرواية شاعر ، وكاتب المسرح شاعر ، وقد بدأ المسرح أول مابدأ بالشعر .

ـ ظهرت لك مجموعة قصص قصيرة فى وقت مبكر ، فلماذا لم تشيرى اليها) وهل ترجمت هذه المجموعة الى الانجليزية أم لا ؟

ـ بعضها ترجم ، وان كنت شخصيا أفضل الا تترجم ، ذلك لاننى كتبتها فى مرحلة مبكرة من حياتى فى وقت لم يكن قد توفر لى فيه النضج النفسى ، ومن باب أولى النضج الفنى ، فقد كتبتها فى سن الثامنة عشرة وهى سن لا أعتقد ان الانسان يستطيع أن يصل فيه الى حقيقة ما ، عن العالم الذى يعيش فيه ، كنت مملوءة

بالحماس فعلا وبالمشاعر الشخصية الفردية ، وهـذه المشاعر من شأنها أن تحجب الحقيقة عن الانسان .. وهذه «الحقيقة» هى فى نظرى المقياس الاول الذى بـه نحكم على الكاتب .

ــ أعرف أيضا أن كتابك الاخير «جزيرة ارتورو» اخرج فيلما سينمائيا ، فمارأيك فى الفيلم ؟ هل حافظ على فكرة القصة ؟

ــ الفيلم كان جيدا جدا ،وان كان المخرج لم يلتزم بحرفية الرواية ، ولا اعتقد ان ذلك فى استطاعته لان مجـال السـينما يختلف عن مجـال الرواية فالمخرج فى روايتى اختار شكل البطلة وحـدد شـخصياتها بصورة تختلف كثيرا عن الصورة التى رسمتها ، ولكن هذا لم يضعف من الفيلم ، بل حصـل على الجائزة الاولى فى مهرجان « سباستيان » للسينما .

ــ بمناسبة الحديث عن السـينما ، لاحظت ان السينما فى ايطاليا اكثر تقـدما عن المسـرح فهل هذه الملاحظة صائبة ؟

ــ فعلا ، فلدينا مخرجون وممثلون ممتازون يعملون فى مجال السـينما . والمسرح فى الواقع محتاج لمجتمع متكامل اى لابد من وجود انسجام بين افراده ، المسرح الناجح يتطلب، ان تكون هناك قيم متفق عليها بين الكاتب ومجتمعه ، ففى ايام الاغريق مثلا لم يكن هناك اى اختلاف

على موقفهم من الآلهة ، أو على موقفهم من القصص التى تدور حول الآلهة ، كانت هناك تقاليد تكون الاطار الذى يتحرك فيه الكاتب وشخصياته وجمهوره .. ويلاحظ أن عظمة المسرح وجدت دائما فى مثل هذا المجتمع كانجلترا أيام شكسبير ، وفرنسا فى القرن السابع عشر ، والمسرح الاغريقى بطبيعة الحال .

ـ معنى ذلك الغاء المسرح الموجود فعلا الآن فى فرنسا وانجلترا وأمريكا .

ـ فى انجلترا وفرنسا توجد ثقافة معينة توحد بين افكار الناس وبين قيمهم فهى تقوم مقام التقاليد والقيم التى كانت سائدة فى المجتمع القديم ، أما فى أمريكا فالمسرح مزدهر فقط بالنسبة للكتاب الذين نشأوا فى بيئات لها تقاليد مثل تنيسى وليامز فهو من الجنوب حيث المجتمع هناك له ملامح ثابتة وتقاليد متوارثة .

وكذلك فى روسيا : المسرح ناهض ايضا ، لان المجتمع له قيم واحدة ، والمستوى الثقافى رفيع .

وهنا فى ايطاليا لايوجد هذا المجتمع ، وهذه التقاليد التى تحدثت عنها بالنسبة لانجلترا وفرنسا وأمريكا وروسيا هذا بالاضافة الى أسباب أخرى مادية ، مثلا ، ان أحسن الناس فى ايطاليا هم الفقراء لانهم متمدينون ولديهم احساس ، والمسرح مرتفع الثمن ويذهب اليه الاغنياء عادة ، وهؤلاء ليست لديهم حساسية المسرح ،

وهذا تبسيط للمشكلة بطبيعة الحال .. فالمشكلة اعمق من ذلك .

ـ ولكن كان لديكم بيرانديللو وهو كاتب مسرحى ممتاز .

ـ لااعتقد انه عبقرى بالصورة التى يتحدثون بها عنه ، وحتى لو فرضنا انه عبقرى بهذه الصورة فلايستطيع كاتب أن يخلق المسرح وحده .

ـ اذن من يعجبك من كتاب ايطاليا ؟

ـ اهم كتاب الآن فى إيطاليا هم الشعراء مثل باسانى Bassani وبازولينى Pasolini وامبرتوسابا Umberto Saba ولو انه قد توفى من مدة طويلة الا اننى أعتبره أعظم شاعر فى تاريخ الادب الايطالى .

ـ ومورافيا ؟

ـ لست معجبة به ..

ـ اذا كان لايعجبك .. ألم تتأثرى به ؟

ـ على الاطلاق ، لم يتأثر أحدنا بالآخر ونحن الاثنين على النقيض تماما ، وعلى العموم أعجبنى كتابه الاخير «السام» وهو ان لم يكن أحب الكتاب الى فانه كاتب قدير ، أن النجاح ليس شرطا دالا على جودة الكاتب أو الكتاب ، ولكن مورافيا يشذ عن هذه القاعدة فهو مثل للكاتب الجيد الناجح .

الشاعر الايطالى

بازولينى

بيير باولو بازولينى Pier Paolo Pasolini يعتبره النقاد من اهم قواد الحركة الشعرية فى الأدب الايطالى ، حتى الذين لا يوافقونه على مبادئه السياسية وآرائه وافكاره ، يعترفون بقيمته الفنية • وشهرة بازولينى لم تقف عند حدود ايطاليا وحدها بل تخطتها الى اوروبا وامريكا ، فترجمت اشعاره الى اللغتين الانجليزية والفرنسية •

ولد بازولينى فى بولونيا فى مارس ١٩٢٢ ، وهو يشتغل بالنقد وفقه اللغة ، وله قصة طويلة اسمها « اطفال الحياة Ragazzi di vita ودخل اخيرا ميدان السينما بقصة « ماما روما Mamma Roma » ثم بعد ذلك دخل ميدان الاخراج السينمائى واصبح واحدا من الكبار .

ولكن اهم ميدان هو الشعر ، وقد نشر فى سن العشرين ديوان : قصائد فى كاسارسا Poesia a casarsa واتبعه بديوان الشباب

المثال La meglio gioventu وقد استعمل بازوليني في هذين الديوانين اللهجة المحلية لبلدة كاسارسا ، وكان ذلك من أهم العوامل التي لفتت الأنظار اليه في ذلك الوقت من ناحية ، ومن ناحية أخرى أثار استعماله لهذه اللهجة مشكلة (اللهجات المحلية في الأدب عامة) •

وكان ديوانه الثالث باللغة الايطالية واســمه « من مذكراتي » Dal diario سنة ١٩٤٥ ، وفي هذا الديوان كان اتجاه بازوليني هو الرمزية المتأثرة بمدرسة الهيمرية نسبة الى هيرميس
Hermes Tres magisties

وهذه المدرسة كانت قد انتشرت في العشرينات والثلاثينات ، وتمتاز بالصور الشعرية غير المتصلة وكانت تحدث أثرها عن طريق الايحاء ، وهي في الواقع امتداد متأخر زمنيا لمدرسة نهاية القرن Fin de siècle والتي كان منها بودلير ومالارميه ورامبو •

في سنة ١٩٤٦ اخرج بازوليني ديوانه الرابع باسم مرثية Ei Pianti وقد حطم بازوليني في هذا الديوان القالب الكلاسيكي الذي كان قد التزمه في دوانه السابق (من مذكراتي Dai diario) وكان ذلك بداية جديدة لانطلاقة نحو الشعر الحر •

ومن كل ذلك يتضح ان بازوليني في دواوينه هذه كان يجرب خاصته الشعرية في قوالب مختلفة ، وفي نفس الوقت حظيت هذه التجارب بتقدير النقاد على اختلاف درجاتهم •

وبعدذلك طبعديوانه الخامس (رمادجرامس (Le caneri di Gramsci

وحاز هذا الديوان جائزة Viareggio كما حاز اعجاب النقاد في جميع المجالات الأدبية بطريقة لم يسبق لها مثيل •

في هذا الديوان ترك بازوليني مدرسة « الفن من أجل الفن »

وبدأت جميع مشاكل الحياة تأخذ مكانها فى شعره ، فتكلم عن السياسة والاجتماع والمجتمع البرجوازى المتعفن ، وجهل الشعب الايطالى .

قابلت بيير باولو بازولينى فى نادى بوجيزى بحدائق بوجيزى بروما خلال حفلة التكريم التى اقامها له الفنانون بمناسبة قصته السينمائية Mamma Roma وبازولينى قصير القامة ، خجول ، يعطى لأول وهلة الاحساس بأنه تائه وأن هناك مايشغله باستمرار وانه لا يفكر فى اللحظة التى هو فيها ، ولكن ماتكاد تجلس اليه حتى تحس بأنه يقظ باستمرار وبأنه لا يفوته شىء أبدا .

سألت بازولينى : استخدمت فى ديوانك الاول « قصائد فى كاسارسا » وديوانك الثانى « الشباب المثالى » لهجة كاسارسا المحلية ، ثم فى الدواوين التى تلت ذلك تخليت عن هذا الاتجاه الذى بدأت به ، فهل معنى ذلك أن اللهجة المحلية عجزت عن التعبير الشعرى ؟

فأجاب : لاأستطيع أن أقول ذلك بالضبط ، ولكن الذى حدث هو اننى كنت وانا صغير أتحدث بهذه اللهجة . وكانت لهجة أمى ، واللهجات الايطالية عموما ذات رنة موسيقية حلوة ، وفى تلك السن كنت أهتم بموسيقى اللغة وكنت واقعاتحت تأثير المدرسة الرمزية الفرنسية وبالذات كنت متأثرا (بمالارميه) . كل هذا حدث قبل الحرب العالمية الاخيرة ، ولكن بعد الحرب اتسعت تجربتى بفعل عوامل كثيرة ، فأخى

مات، فى الحرب وانضممت أنا الى المقاومة السرية وعشت حياة جديدة فى اطار المقاومة ، وهى حياة لم أكن أعرفها . ولم أكن قد فكرت فيها . بعد ذلك لم يعد يكفينى اللعب فنيا باللغة وامكانياتها الموسيقية ، وليس معنى ذلك أننى كنت أريد أن ابعد بشعرى عن الشعب الايطالى ، ولكننى كنت اريده شعرا شعبيا بالمعنى الحديث : أى اهتم بالمشاكل الاجتماعية والاقتصادية ، وهى المشاكل التى وعتنى الحرب بها .

فقلت له : اذن فأنت تؤمن أن الشاعر أو الفنان عموما يجب أن يكون ملتزما ؟

فقال : انا شخصيا أعتبر نفسى ملتزما ، وهناك فى ايطاليا الآن اتجاهان فى الشعر ، الاتجاه الاول امتداد للمدرسة (الهرمية) وهو فردى ورمزى ولامنطقى ، والثانى يمكن أن نسميه شعبيا ، اشتراكى النزعة، منطقيا وهو أدب هادف .

والواقع أن الاتجاه الاول اتجاه انحلالى ، لان الظروف الحالية تكاد تحتم على الفنان الالتزام نحو الشعب ، وأمامنا لذلك مثل فى فرنسا .. ان كل الشعراء الذين نموا فى فترة المقاومة الفرنسية خلال الحرب . كلهم من أصحاب الاتجاهات الاشتراكية ، وان كان شعر المقاومة ذاته ليس

بالشعر بل كان مجرد تجاوب عاطفي ضد الحرب اكثر منه عملا فنيا .

فسألته : هل معنى ذلك ان امكان قيام شاعر بورجوازى امر مستحيل ؟ ماذا ترى فى ت.س. اليوت مثلا ؟

فأجاب : من المحال أن يكون هناك شاعر بورجوازى . حتى ان كان قد ولد بورجوازيا أو ذا سياسة بورجوازية . انك تجده دائما ضد القيم البورجوازيه واخلاقياتها . ان البرجوازية كطبقة اجتماعية تعتبر بلا ثقافة ، ولايمكن للفنان الحديث أن يحترم هذه الطبقة ، حتى ت.س. اليوت الذى ذكرته أنت ينعى ماوصلت اليه البورجوازية من انحطاط فى أغلب قصائده ، وغير اليوت كثيرون : مثل كفافيس الشاعر اليونانى السكندرى ، وناظم حكمت .. كل هؤلاء رفضوا القيم البورجوازية رفضا تاما ..

ان المجتمع الغربى باعتباره مجتمعا رأسماليا تكاد تخنقه البورجوازية ويكاد افراده من ثم ينقسمون الى قسمين ، قسم يؤمن بالمبادىء التقدمية ، أما القسم الآخر وهو القسم الكبير فانه متشائم ومنهزم ويحس بالضياع .

وبدأ على بازولينى الحماس وهو يقول :

انتم بلاد المستقبل .. مصر والجزائر ، هذه الشعوب فيها حيوية تمدها بحياة جديدة .

فقلت له : هذا فيما يتصل بتطورك من ناحية الموضوع ، فكيف تفسر بعد ذلك اتجاهك ألى الشعر الحر وتركك للقالب الكلاسيكى ؟

فأجاب : ان الشعر الحديث ، أى الشعر الحر ، فيه حركة ومرونة وحوار ، وفى الواقع فيه امكانيات الدراما أما الشعر الكلاسيكي فهو ثابت وجامد static وأنا أعتقد انه لم يعد له مجال ، وانه قاصر عن أن يكون طيعا للتعبير عن مشاكل المجتمع الحديث التى هى فى الواقع ديناميكية الشكل .

فسألته : هل معنى ذلك انك حللت الآن كل مشاكلك الفنية عن طريق الشعر الحر ؟

فأجاب : ان الفنان لايحل مشاكله جملة واحدة ، فكل قصيدة هى مشكلة فنية جديدة ، انها محاولة دائمة للصلح بين روح الفنان وذاته His subjective soul من ناحية وبين العالم الخارجى من ناحية أخرى ، أى محاولة ادماج الشكل والمضمون فى القالب الوحيد الذى يرضى الطرفين (روح الفنان والعالم الخارجى) ان المضمون والشكل يجب أن يلبس أحدهما الآخر ، وهذه العملية هى عملية الخلق ذاتها فلايمكن أن تحل على اطلاقها .

وهناك من يظنون أن اختيار الموضوع الصادق والهادف يحل مشكلة الفنان وان الفنان قد قام بدوره بهذا الاختيار ، ولكن ذلك ليس صحيحا بالمرة ، ففى رأيى أن اختيار الموضوع هو خطوةاولى نحو عملية الخلق الفنى ، وهنا تبدأ المشكلة ، وهى المشكلة التى تواجه أى فنان مهما كانت مبادئه السياسية ، انها مشكلة الخلق .. مشكلة صب هذا الموضوع « المختار » فى الشكل الفنى الذى بدونه يصبح العمل وهو ليس بالفن .

فقلت له : انك بهذا تجمع بين أيديولوجية الشرق وايديولوجية الغرب ؟

فقال : اننى أومن بأن الادب يجب أن يعالج المسائل والمشاكل الحساسة فى حياة الشعوب ، ولكنى لاأرضى له اطلاقا أن يتنازل عن كونه فنا .

سألت بازولينى :

الملاحظ أنك تتجه نحو السينما الآن فقد كتبت قصة وسيناريو «ماما روما» وتعمل الآن قصة وسيناريو باسم الاب سلفاترو. Fadre Silvatro وأشارت الصحف الى انك تفكر فى اخراج فيلم قصير بعنوان روجوباج Rogopag والقصة من تأليفك أيضا ، فهل ترى أن ذلك سوف يؤثر على انتاجك الشعرى ؟

فاجاب : من الخطأ ان يقال ذلك ،لأن نشاطى فى اى وقت من الاوقات لم يقف عند حدود الشعر وحده ، فانا اكتب الشعر والقصة ولى دراسات فى تطور اللغة الايطالية وتاريخها ، ورايى ان كتابة الشعر ليست علمية تحتاج الى كل يومى بل هى عملية بطيئة التكوين ، وأنا أعلم أن كثيرا من الكتاب يقومون بأعمال فى احيان كثيرة قد تختلف اختلافا كثيرا عن طبيعة العمل الادبى فمثلا : ت.س. اليوت يشتغل بالنشر ، ولاس استيفنسن الشاعر الامريكى كان موظفا كبيرا فى شركة تأمين ، ولايمكن ان يقال أن سارتر مثلا يركز كل اهتمامه على المسرح أو على الرواية ، فقد ترجم الى الفرنسية مسرحية لآرثر ميللر كما أن له كتابات فى الفلسفة والنقد ويحرر أيضا مجلة «العصور الحديثة» هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فليست السينما اقل من الفنون الاخرى . لقد ارتبط فى الاذهان أن السينما عملية تجارية ولكن بعض المخرجين اثبتوا أن السينما فن ، والمخرجون الايطاليون كانوا أكثر الناس مساهمة فى هذا الدور ، مثل روسولين وتبعه رينوار ابن الرسام المشهور رينوار) فى فرنسا (ولعل السينما اليابانية قد اظهرت أكثر من غيرها الامكانيات الفنية فى السينما وبالاخص افلام Mizoguchi ثم اننى اعتقد أن السينما أقرب الى الجماهير من الشعر ، ومادمت أومن بأن الفن أولا

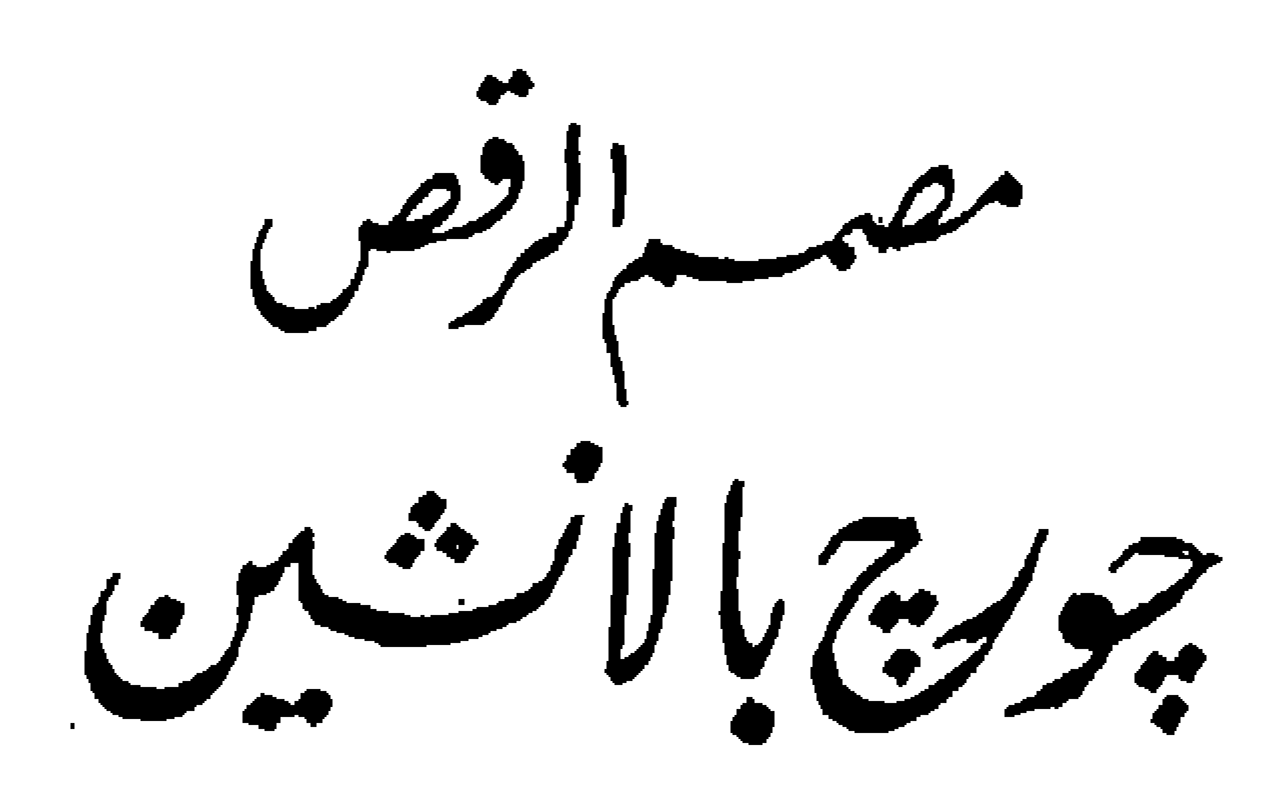
واخيرا يجب أن يخاطب الجماهير فلابأس من ان اتخذ السينما وسيلة اليه .

فقلت له : هل معنى ذلك أنك ترى أن السينما الايطالية تخدم المبادىء التى تتحدث عنها ؟

فقال : السينما الايطالية مثلها مثل الشعر بالضبط ، فهناك اتجاهان ، اتجاه فردى سيكلوجى كأفلام انطونيانى Antonioni وفيلينى Fellini

وفى رايى ان هذه الافلام تبذ الشعر ، اذ أن الشعر امتداد لحركة كانت مزدهرة فى وقت من الاوقات ، أما هذه الافلام التى اتحدث عنها فهى مازالت فى عنفوانها .

والاتجاه الثانى هو اتجاه اشتراكى واقعى .. وعلى الفنان أن يختار مايشاء فمجال التعبير موجود . وأنا شخصيا أفضل أن أكتب السيناريو حتى يكون لى حرية التعبير .



« مصمم الرقص لابد ان يكون فى الأصل راقصا والا لعجز عن أن يفكر بجسده » ليست هذه الجملة هى « الحكمة » الوحيدة التى يقولها ذلك الرجل العالمى جورج بالانشين .. دعونا نستمع الى ما يقوله غير ذلك .. ثم نعود لنقدمه .

سؤال : ماالذى اثر فيك كمصمم رقصات ؟ هل كان جوركى واحد منهم ؟

جواب : لا .. ولكن جوليزوفسكى .. وليس معنى ذلك

انني قلدته ، ولكنه أيقظ في الرغبة لان أعمل شيئا .. الرغبة فى أن اتحرك .. لقد كان يتحرك بطريقة مختلفة .

سؤال : انك تعرف انه من المستحيل الكتابة عن الباليه الذى تقوم به .. كلها أعمال حديثة وجديدة .

جواب : انه من الصعب الكتابة عن الباليه عموما .. انك لو رايت راقصا جيدا أو راقصة جيدة على سبيل المثال .. فانك بطبيعة الحال تستطيع ان تستخدم الكلمة التى تعبر عن هذه الجودة .. ولكن بعض الكتاب يستطيعون أن يعبروا أكثر من غيرهم .

سؤال : الواضح أن أكثر مصممى الرقص كانت قدرتهم على الخلق محدودة أو بمعنى أصح كانوا محبوسين داخل الاطار القديم ، فكانت النتيجة أنهم توقفوا، والعكس بالنسبة لك صحيح .. فالواضح أنك تقوم بعملية تجديد وباستمرار .

جواب : ببساطة لانهم لم يكونوا مهتمين . وبالنسبة لى فقد كان هذا العمل هو حياتى . لقد خلقت بهذه الطريقة . كان عمرى تسع سنوات عندما دخلت ـ بصعوبة شديدة ـ مدرسة سانت بيتر سبورج . هناك كان الرقص اجباريا لمدة ساعتين فى اليوم ولم نكن نتمرن على رقصة واحدة ، بل ثلاث رقصات

خلال هذه الساعات الثلاث . وفى سن ١٢ كنت اقف على المسرح وفى الوقت نفسه كنا نتمرن يوميا على الالعاب الرياضية لتكون لنا عضلات كان مفروضا علينا أن نتعلم كيف نتصرف كراقصين وكيف نعيش حياة خاصة .

فى تلك الايام تظاهرت بأننى شاعر .. بطل .. شخص رومانتيكى مثل شيللر أوبيرون . كان من الممكن ان اكون شاعرا ولكننى كنت أكون شاعرا تافها . لقد كان هناك صوت ما يرن فى اذنى : «انك أصم وابكم .. انك ترى فقط» مثل كلاب الراعى .. انها تشم وترى .. أنا الآخر أسمع وارى .. لو انك رأيتنى فى سن العشرين لعرفت أننى كنت احسن الراقصين فى ذلك الوقت . انك يجب ان تعرف كيف ترقص .. انك لاتستطيع أن تعتمد على راقص آخر ليعطيك الافكار .. انهم لايريدون ان يتحركوا .. انهم كالخيل .. هل رأيت مرة حصانا ذا طموح ؟ .. هكذا الراقصون . من الذى يدفعهم للجرى ؟ .. انا الذى افعل ذلك . انهم يعرفون اننى أعرف اذا لم يكن الرقص جيدا بما يكفى . اننى فى هذه الحالة ارشدهم كيف يرقصون بطريقة أحسن .. انك يجب أن ترغمهم على ذلك .

وهكذا . الآن فاننى اضع نفسى مكان المعلم والمربى

.. كثيرون من مصممي الرقص لايرقصون جيدا .. يذهبون الى مدارس الرقص لمدة سنتين ثم يريدون بعد ذلك أن يكونوا أساتذة .. انهم يريدون أن يجلسوا فى أماكنهم ويصفق لهم الناس .. ثم يلقون بالتصريحات وبالآراء . انهم يظنون ان ذلك سهلا مع انه من أصعب الاعمال ، ان من أهم واجباتى أن أعرف كم يتكلف ذلك العمل .. كل خطوة فيه .. يجب أن تكون متأكدا ان كل شيء سوف يؤدى بطريقة صحيحة .. الخطوة .. الموسيقى .. كل شيء .. يجب أن أعرف وأراقب كل شيء بنفسى ، ولذلك فاننى بالنسبة للراقصين مثل الاب الطبيب .. تماما مثل حديقة .. اننى أعمل فى حديقة مليئة بالزهور .. ولذلك فاننى يجب أن أقطع شيئا من هنا وشيئا من هناك .. يجب أن أرش بعض المساحيق أو المياه .. الخ .. موقفى بالنسبة للراقصين مثل الجناينى بالنسبة للحديقة .

سؤال : مارأيك فى استعمال الموسيقى الحديثة فى رقصاتك وأقصد بذلك موسيقى شوينبرج (نمساوى) وبيير بوليز «فرنسى» «انهم يستعملون موسيقى أل ١٢ نوته » ..

جواب : المسألة ليست استعمال الـ ١٢ نوته . المسألة هى رغبتنا فى استعمال قواعد معينة .. ان بوليز له طريقة خاصة وهى تشبه الى حد ما طريقة شوينبرج .. وعلى أية حال فاننى احب أن أستعمل

موسيقى شوينبرج ولو انها معقدة جدا وعجيبة ، وعلى اى حال لاتنسى اننى استعملت موسيقى سترافنسكى .

والآن من هو جورج بالانشين الذى قال هذا الكلام ؟

جورج بالانشين يعتبر الرجل الوحيد الذى استطاع فى العصر الحديث أن يكسر الكلاسيكية فى الرقص ويضع مكانها «المودرنيزم» وليس معنى ذلك أنه ضد الكلاسيكية ولكنه ببساطة مع الجديد ..

وفى الرقص فى روسيا فن مقدس منذ اكثر من مائة عام .. واكنه فى امريكا لم يكن كذلك .. ولكن عندما جاء بالانشين الى امريكا عام ١٩٣٣ أحدث ثورة فيما يتعلق بمدارس الرقص .. فلم يكن هناك أمريكى واحد يتصور هذا الطوفان العجيب نحو مدارس رقص الباليه .

ولقد دخل بالانشين عالم الرقص بالصدفة ، ففى اغسطس عام ١٩١٤ وكانعمره عشر سنوات ذهب ليتفرج على اخته وهى تؤدى امتحان الرقص فى مدرسة سانت بيترسبورج .. ولقد اقترح الممتحن على جورج بالانشين ان يتقدم هو الآخر للامتحان .

وامتحن الاثنان : الاخ والاخت .

وسقطت الاخت ونجح بالانشين .

والواقع أن اسرة بالانشين أسرة فنية ، فأبوه جورج جلينكا كان مؤلفا موسيقيا ، وجورج نفسه كان عازف بيانو وكان يمكن أن يترك الرقص نهائيا من أجل البيانو، ولكنه قال بعد ذلك انه لم تكن لديه موهبة الخلق فى الموسيقى .

وجاءت الثورة فى روسيا واغلقت المدارس وعندما افتتحت عاد بالانشين اليها ، وفى عام ١٩٢١ تخرج بالانشين وبدأ اسمه يلمع فى روسيا واقترن اسمه بالتجديد .

فى عام ١٩٢٤ كون فرقة مع تامارا جيفا زوجته والكسندرا دانيلوفا ورجل آخر ... وبدأوا بجولة فى المانيا وانضموا بعد ذلك الى فرقة دياجليف .. ولم يعد الى روسيا الا بعد أربعين سنة من هذا التاريخ وكمواطن امريكى ..

ولقد جاءت فرصة بالانشين عندما طلبت أوبرا مونت كارلوا من دياجليف عمل رقصات للباليه ، فكلف دياجليف بالانشين بأن يؤلف الرقصات .

وفى ذلك الوقت تصادف ان اختلف دياجليف مع بنجنسكى ، وكانت النتيجة أن أصبح بالانشين هو استاذ تصميم الرقصات وكان عمره فى ذلك الوقت ٢٠ سنه .

ولقد كانت رقصة ابولو التى قدمها عام ١٩٢٨ بداية شهرة بالانشين الحقيقية وبداية عمله فى ذلك الوقت

مع سترافنسكي .. فالمقطوعة الموسيقية أبولو من عمل الموسيقار العظيم .

فى أغسطس عام ١٩٢٩ مات ذياجليف فانتهت الفرقة .. وكان معنى ذلك هو عدم الاستقرار لمدة خمس سنوات بالنسبة لبلانشين .. وخصوصا ان ذلك ارتبط بمرض طويل .. فى صدره اضطر الى أن يقضى وقتا طويلا فى مصحة للعلاج ..

بعد ذلك كون بالانشين فرقة قدمت عروضها فى لندن عام ١٩٣٣ ومن هناك وصل الى أمريكا . وهكذا فى أول يناير عام ١٩٣٤ تكونت «مدرسة الباليه الامريكى» ولعبت هذه المدرسة الامريكية التى أنشأها بالانشين دورا خطيرا ، بل الدور الاول فى خلق الباليه الامريكى .. ذلك الباليه الذى أصبح معترفا به عالميا .

ومع هذا فلم تكن هذه المدرسة ضمانا لحياة بالانشين ، وجاء الضمان الحقيقى فى عام ١٩٤٨ عندما كونت فرقة نيويورك للباليه ، وأصبحت هذه الفرقة بحق من أهم الفرق العالمية .

ولم يكن عجبا بعد ذلك عندما هبطت فرقة بالانشين فى الاتحاد السوفيتى سنة ٦٢ وان حياة بعض فنانى روسيا قائلين : مرحبا بك فى موسكو .. مرحبا بك فى وطن الباليه الكلاسيكى ..

فأجاب : معذرة .. ان روسيا هى وطن الباليه الرومانسي .. ووطن الباليه الكلاسيكى هى امريكا ..

لندسى أندرسون

فى اى طريق يختلف الفيلم الانجليزى عن الافلام تنتجها الدول الاخرى .

لم يكن لدينا فى انجلترا هذا الفريق من صناع الافلام الذين يعملون بطريقة مستقلة ... مخرجين مثل انطونيونى وفللينى ، وجودار وريشيه ..

وهذا الموقف تتحسر عليه طبقة البرجوازية من النقاد ... الذين يريدون افلاما بعيدة عن المسائل الاقتصادية والاجتماعية ، ومع هذا فانه يبدو مستحيلا الحصول على النقود التى تساعد على اخراج مثل هذه الافلام . وهذه من ناحية ، ومن ناحية اخرى فان

لـديا تقاليد قوية تتركز فى الاحســاس بالمسئولية الاجتماعية . وباختصار استطيع ان اقول ان السينما الانجليزيه كانت متباطئة لتحـذو حذو هؤلاء المخرجين الاوربيين الكبار ، ومن أســباب ذلك تلك الضرورة الاقتصادية التى تحتم اخراج فيلم يلقى اهتماما عاما من كافة الناس ... كذلك لابد ان أصرح بان الكثيرين من الفنيين الذين يعملون فى حقل السينما الانجليزية لم يرو الاطلاق ـ أى فيلم أجنبى . ولكن هناك جيلا جديدا من الفنيين والكتاب والمصورين الذين بدأوا يتحـركون الى الامام ..

• كثير من الافلام التى تنتج هنا فى انجلترا موجهة على الخصوص الى الطبقة المتوسطة .. فماذا تقول فى ذلك .

هذا صحيح ، وتستطيع أن تقول ان هذا هو نوع من الاحتجاج على موقف الثقــافة البريطانيــة . ولكن الموقف تغير قليلا الآن عنه منـذ عشر سـنوات ، ولعلى استطيع أن أقول ـ مثلا ـ ان فيلم «هـــذه الحيــاة الراضية» ليس فيلما برجوازيا ، وانه لمن المدهش حقـا انك مازلت لاتستطيع ان تنتج فيلما هنا فى انجلترا يكون بطله أحد العمال دون أن يرى النقاد ان هذا فى حد ذاته اهم حدث فى الفيلم كله . ولقد دأب النقاد عندنا ـ لفترة طـويلة ـ على الكتابة عن جـــون جارفيلد ، وهمفرى

بوجارت ـ على أساس دورهما العمالى ـ ولكن هذه الافلام لم تكن لها أى صلة من قريب أو بعيد بموقفنا الاجتماعى وبالتالى فانها لاتهدد البطل السينمائى البرجوازى .

• اذا عدنا الى الخلف قليلا ، الى الخمسينات عندما ظهرت مسرحية جون اوزبورن «انظر الى الماضى فى غضب ، فانه يبدو لى أن هذه المسرحية كانت بداية بعث بالنسبة للمسرح البريطانى ولقد قاد هذا البعث كتابا مثل هارولد بنتروجون اوزبورن وجون ارون ـ وفى نفس الوقت اى فى الخمسينات يبدو لى أيضا أنه كان هناك شبه بعث فى محيط السينما بالنسبة لهذه الافلام التى تهتم بالبطل العامل .. هل تظن ان هناك ارتباطا مابين المسرح والسينما فى هذا المجال ؟

من الناحية العملية كان هناك ارتباط . مسرحية: انظر الى الماضى فى غضب ـ مخرج : تونى ريتشاردسن ـ كاتب : جون اوزبورن .. هؤلاء جميعا استطاعوا أن يقوموا بعملية ضغط على السينما البريطانية وذلك عن طريق الافكار والآراء . والسبب الوحيد الذى خلق من تونى ريتشاردسن مخرجا سينمائيا كان جون اوزبورن نفسه عندما حول مسرحية : انظر الى الماضى فى غضب الى

فيلم سينمائى . قبل ذلك بفترة قصيرة كان هناك فيلم «حجرة على السطح» الذى كان بكل المفاهيم فيلما يدور عن الموقف الطبقى فى بريطانيا .

. اين تضع افلامك بالنسبة للافلام الانجليزية المعاصرة ؟

ابتداء ، اعمالى فى السينما ليست كثيرة . فى الخمسينات اخرجت افلاما تسجيلية . ومن حوالى عام ١٩٥٧ الى عام ١٩٦٢ لم أخرج أى أفلام ولكننى أخرجت للمسرح ، وكان سبب ذلك اننى لم أكن مهتما بأن اخرج افلاما تحت وصاية أحد . فقد أصبح مستحيلا أن تجد الممول الذى يمول فيلما . ومنذ ذلك الوقت أخرجت فيلما واحدا عام ١٩٦٣ وهو فيلم «هذه الحياة الرياضية» .

. ماهى الرابطة اوالعلاقة بين الفيلم والمسرح فى اعمالك ؟

لقد قيل لى ان عملى على المسرح هو عمل سينمائى . ولست اعرف تماما ماذا يعنون بهذا الكلام . اننى اعرف فقط اننى عندما اعمل للمسرح فاننى أكون متنبها غاية التنبه الى «الريتم» والتوقيت المضبوط ، وهذه هى بالضبط لحظات القلق عندما اكون فى حجرة المونتاج . .

استعدادى الاصلى فى اتجاه الشكل المضبوط ايقاعا من حيث «الريتم» ولست متأكدا ـ بعد ـ ما اذا كان هذا الاتجاه يحول عملى المسرحى الى سينمائى او يحول افلامى الى شكل مسرحى .

• منذ ثلاثين عاما مضت صرح ايزنشتين ((المخرج الروسى المعروف)) أن التطور السينمائى الجديد فى القطع ، والسيناريو والمونتاج سوف يقتل المسرح كفن مرئى . هل تحب أن تعلق على هذا الكلام ؟

اننى أشك كثيرا فى موت المسرح لانه يوجد هناك أناس كثيرون ذو موهبة يحبون أن يعملوا للمسرح ويستطيعوا أن يعملوا من اجله بطريقة مثيرة . كلام ايزنشتين ليس له معنى ولعله كان فى احدى موجات حماسه . أن العناصر الجمالية فى السينما مختلفة تماما عن العناصر الجمالية فى المسرح ، والاستمتاع أيضا مختلف . سيظل المسرح باقيا باعتبار أنه هو المكان الذى يظل فيه المؤلف والممثل أكثر أهمية من المخرج بينما السينما هى مكان المخرج وحده .. والفيلم مسئوليته هو وحده .

• هل تظن أن المؤلف يمكن أن يقدم الى المسرح بأقل قدر من التشويه عنه فى السينما ؟ أم أن المسألة هنا هى مسئولية التجربة الجماعية ؟

مسئولية التجربة الجماعية .. اننى أعتقد أن الكاتب يحس بالاكتفاء ككاتب سيناريو لان العمل الفنى فى السينما يعتريه كثير من التغير والتحول .. حتى لو كان الفيلم جيدا فانه شيء مثير للعذاب أن ترى شيئا تصورته بطريقة يتحول أمامك الى شيء آخر .

• وفى المسرح ، يبدو أن هناك مشكلة كبيرة خاصة بالاشتراك فى العمل والتفاهم بين المخرجين والكتاب . هل ينطبق هذا أيضا على كتاب السينما والمخرجين ؟

بالنسبة لى لم يحدث هذا .. وبصراحة ، كتاب المسرح نادرا مايعرفون الفرق بين عرض جيد وعرض سيء .. ان مايعجبهم حقا هو الكلمات . لقد عملت مع ماكس فريش «الكاتب المسرحى السويسرى» مرتين ولقد وجدت انه استطاع أن يدرك باحساسه ، تماما ماكنت أسعى اليه أثناء اخراجى لمسرحيتيه ، ولذلك وافق ببساطة على كل مااقترحته ... والواقع أن اقتراحاته ومساهمته ساعدتنى كثيرا فى رؤيتى المسرحية . اننى لاأرى لماذا أصبح ضروريا أن يكون هناك صراع بين المؤلف والمخرج ، فالاثنان يعملان من أجل نفس النهاية .

• خلال العشر أو العشرين سنة الماضية اصبح المخرجون ذوى أهمية خاصة

بالنسبة للفيلم بينما المسرح مازال يعتمد على مشاركة هشة بين المخرج والمؤلف .. هـل تظن ان وجـود كتاب ومخـرجين فى نفس الوقت ـ مثـل بريخت ـ سـوف يحققون تطورا للمسرح بطريقة أوقع ؟

اننى لا اظن ان أولوية المخـرج بالنسـبة للفيـلم اصبحت اكبر مما كانت . ولا اعتقد ان الكاتب المخرج مثل بريشت يستطيع ان يحقق التطور الذى تقول عنه انه ـ طبعا ـ شىء رائع ان تجد مخرجا يكتب مسرحياته او تجد كاتبا يخرج مسرحياته .. ولكننى شخصيا لااتطلع الى تحقيق ذلك .

ولكن عـدد الافلام المعـاصرة يعطينـا دلالة واضحة على أن كثيرا من المخرجين يتحولون تدريجا الى أن يكونوا كتابا .

لا استطيع ان اقول ان هذا تطور سينمائى ، ولكنه تطور فى مجال كان معروفا من قبل انه مستحيل . فيلم فللينى ٨ر٥ من وجهة نظرى يدخل نطاق تقاليـد أفلام الطليعة الفرنسية فى الثلاثينات ، ولكن الجديد هنا هو وجود جمهور واسع ... متعلم مثقف يستطيع أن يجعل اخراج مثل هذا الفيلم ممكنا من الناحية الاقتصادية . أما التطور السينمائى فى فيلم مثل ثمانية ونصف فهو الهروب من السرد المرن الى الذى ساد السـينما العالمية بتأثير السينما الامريكية .

هل تجـد هناك اختلافا كبيرا فى العمل مع ممثلى المسرح الذين يعملون فى السينما ... وهل ممثلو المسرح المجيدون ينحـولون الى ممثلين مجيدين فىالسينما أم العكس ؟ وماهى بعض المشاكل التى تواجهنا فى هذا المجال ؟

انني لاأري أي اختـلاف . بالطبع .. التكنيـك مختلف ولكن الصدق الفنى بالنسبة للاثنين واحد .

ـ ولكن بالتأكيد توجد هناك حاجة وضرورة لايجـاد الممثـل الواقعي بالنسـبة للفيلم والمسرح البريطانى اليوم ، فالى أى مـدى يؤثر ذلك فى التقـاليد الانجليزية فى التمثيل ، هل هؤلاء الممثلون العظماء مثـل جيلجود ، وريتشاردسن وأوليفييه يجدون صعوبة كبيرة عنـدما يعملون داخـل اطـار الحركات الفنية الجديدة ؟

اعتقـد ذلك لان أغلبهم تربى فى أحضـان مسرح برجوازى ولذلك فانهم لايسـتطيعون أن يمثلوا الا فى مسرحيات المثقفين ، أما المسرحيات التى تعرض لطبقة اخرى دون ذلك فانهم غير قادرين على التعاطف معهـا وبالتالى عن أداء أدوارها .

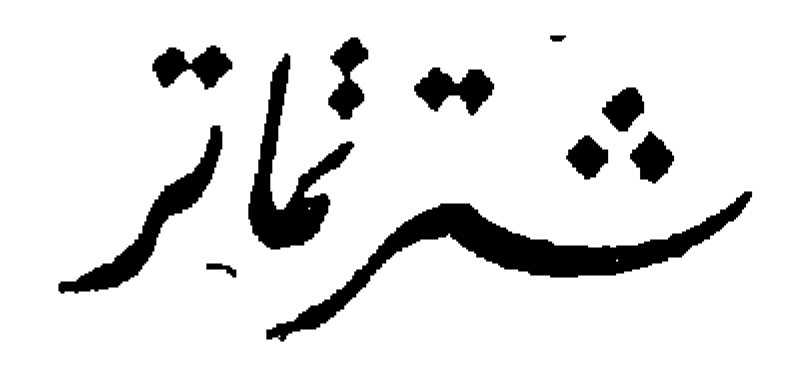
• كيف تعلل عـدم وجـود حركة طليعية فى المسرح أو السينما فى لندن اليوم ؟

نحن نعيش فى مجتمع مصمم تماما على عدم مواجهة الواقع ؟ بريطانيا اليوم أشبه ببيت من بيوت الجنون . ان حياة الامة كلها قد بنيت على أكثر الاشياء تناقضا وعبثا . كل ماعليك ان تفعله هو أن تفتح التليفزيون لترى أحد رجال السياسة يحدث الامة عن الحاجة الى مواجهة الواقع والى أن نهب أنفسنا من أجل التاج الحقيقى .. ثم بعد ذلك بدقيقة واحدة نرى اعلانا تجاريا عن أكثر الاشياء تفاهة .

ومن هنا فان أولى نتائج هذا التضارب والتناقض هو ــ مقاومة حادة لاساليب مسرحية جديدة لاننا مازلنا ملتصقين تماما لجمهور الطبقة المتوسطة التى تكره تلك المسرحيات العميقة أو غير المريحة لان لنا ارتباطا صادقا بالحقائق الاجتماعية .

• اذن فانت تظن ان الفيلم والمسرح على درجة واحدة من الارتباط بالنسبة للمجتمع ؟

نعم ، وكلاهما فى حالة يرثى لها . وعلى اى حال فاننا الآن نستطيع أن نرى بعض المسرحيات القليلة الجيدة التى يقدمها المسرح القومى ، «الاولدفيك» وهذه المسرحيات تعتبر «موضة» بالنسبة لما يجب أن يحدث فعلا .. ولم يعد الوقت يسمح اليوم بأن تكون هذه الاعمال مجرد «موضة» .



من البداية لابد ان نقرر ان الكاتب الألمانى شترتماتر ، هو كاتب ملتزم ·· ملتزم بالنظام الاشتراكى الذى تؤمن به المانيا الديموقراطية · ولذلك فان ادبه كله ، وأى ادب فى نظـره ، ليست له اى قيمة طالما انه لا يخدم هذا النظام ·· فالأدب فى نظره وظيفة ، والأدب فى نظره له دور ·· ودوره الوحيد هو الدور الاجتماعى ·· هو أن يخدم المجتمع كنظام ·· والناس كأفراد ·· واى ادب يخرج من هذا الخط فهو ادب رفاهية او ادب طبقة بورجوازية ·· وهو بالتالى ليس ادبا ·

هذه النغمة ليست جديدة ، وهى تحتاج لنقاش . ولكن قبل اللقاء والنقاش تعالوا نعرف شيئا عن الكاتب .

شتر تماتر ولد سنة ١٩١٢ ، اشتغل خبازا ، جرسونا ، سائقا ، سائسا للحمير .. عاملا .. ثم انضم بعد ذلك الى حزب العمل . علم نفسه بنفسه .

ـ حاول الكتابة سنة ٤٧ ثم اشتغل مراسلا صحفيا وكان يكتب ريبورتاجات .. اسكتشات وكانت كلها تدور حول القرية .

ـ سنة ١٩٤٩ كتب اول رواياته «العربجى»

ـ سنة ١٩٥٣/٥٤ حصل على الجائزة الوطنية .

ـ سنة ١٩٥٤ كتب رواية باسم تنكو «اسم شخص» .

ـ سنة ١٩٥٧ كتب رواية الرجل الذى يعمل المعجزات .

ـ سنة ١٩٥٩ انتخب السكرتير الاول للكتاب فى المانيا الديمقراطية .

ـ كل أعمال سترتماتر تدور حول القرية .

ـ نشر خمسة كتب أخرى بعد ذلك منها مسرحيتان .

ـ ذلك يشرح الى حد كبير لماذا يعيش دائما فى القرية .

وفى القرية التى يعيش فيها ذهبت اليه ، ولما سألته لماذا يعيش فى قرية «دولجوف» أجابنى بسرعة : لانك لاتعيش فيها ..

واستدرك : أقصد لان الكتاب دائما يحبون أن يعيشوا فى المدينـــة ولا يمـكن للكاتب الحقيقى الصادق أن يحس بالقرية ، وأهلها ومشاكلها .. الا اذا عاش فيها .. ولذلك فاننى أعيش هنا ..

كان الطـريق الى القــرية يبعد عن برلين قــرابة الساعتين .. وكان الوقت أكتوبر والمطر شديدا والبرد قاسيا ، وكدنا نفقد طريقنا وعندما اقتربنا من القــرية عرفنا أن كل الناس تعرف أن بينهم يعيش كاتب كبير .. ربما أنهم لم يقرأوا كتبه كلها .. ولكنهم على أى حال يعرفون انه رجل جد .. وان زوجته «ايفا» شاعرة وانه أيضا يحب الخيل والكلاب والحيوانات عموما ..

بيت شترتماتر متواضــع ، نظيف .. اســتقبلنى الرجـل بنفس الملابس التى يلعب بهــا مع الخيـــل ، واستقبلتنى زوجته بالقهوة والحلوى ..

كان منطقيا فى البداية أن يحدثنى عن حرب أكتوبر .. وكان منطقيا أن يكون متحمسـا .. لانه لايؤمن بضرورة النضال من أجل استعادة الحق .

سألنى فى البداية عن تأثير ٥ يونيو سنة ١٩٦٧ على الناس فقلت له :

ـ باختصار .. الضياع ..

فاجاب : ذلك يشرح الى حد كبير أهمية أن يكون هناك ٦ أكتوبر .

ثم أضاف : انني مسافر بعد غد الى مؤتمر الســلام فى موسكو وسوف نحاول جميعا أن نصدر قرارات ضــد العدوان الاسرائيلى وسنقف باســتمرار فى جانبكم .

ثم سألنى : هل رأيت مسرحيتى «كاتزجراين» اسم قرية فى برلين انسامبل وهل أعجبتك ؟

قلت : رأيتها ولكنها لم تعجبنى . وشرحت لماذا ؟

فهى مسرحيــة عادية ذات اربعة فصــول تتحدث بطريقة مباشرة جــدا وواقعية جــدا فى الفصــلين الاول والثــانى عن التناقض بين نوعين من الفــلاحين : الكبير والصغير . وهذا التناقض نراه فى الفصل الثالث منعكسا على أفراد القرية جميعا . وفى الفصل الرابع نفهم أن هذا التناقض يمكن أن يذوب عندما يجتمع الجميع حول شىء واحد ..

والفكرة هــكذا تبدو براقــة ، ولكن التفاصــيل والمباشرة تجردها من هذا البريق .

قال لى : يجب علينا أن نعود الى مستندات الماضى لاننا عندما نعود اليها فاننا نستطيع أن نعرف ماوراء الماضى .. والواقع ان كل مجتمع له اهتماماته لابد أن ينظر من الماضى الى الحاضر . وكما يقول برخت . نحن نستطيع أن نتعلم ليس فقط من النضال ولكن من معرفتنا لتاريخ هذا النضال .

من المهم ان تربط المسرحية بالتاريخ .. وهذا التاريخ يعطي للمسرحية ابعاد النضال الحاضر .

فى الوقت الذى كتبت فيه المسرحية كان صعبا أن نتعرف على التطور التاريخى او التقدم العصرى الذى تتحدث فيه المسرحية ، ولكن الآن عندما ننظر الى المسرحية فاننا نستطيع ان نفهم بسهولة ماتتحدث عنه .

ثم يستمر : شيء آخر تظهره المسرحية وهو اهمية كفاح المرأة فى النضال .. اول مرة عرضت فيها المسرحية كان مهما لانها كانت تتعلق بالوضع فى المانيا سنة ١٩٥٢ . عندما أخرجوا هذه المسرحية الآن فانهم استخدموا نفس الاخراج القديم مع أن الوضع الآن اصبح مختلفا فى المانيا . كان عليهم أن يراعوا ظروف الماضى والحاضر فى الاخراج .

قلت له : ماشرحته فيه الكفاية .. تعال نتكلم سويا عن شيء آخر .. أولا لماذا أنت مهتم بالرواية ؟ هل ينبع ذلك الاهتمام من حياتك فى الريف ؟ .. هل الصراع هنا أبسط .

اجاب : لا .. وأنا لست كاتبا فلاحا لاننى اعيش فى الريف . المشاكل التى هنا حلت .. مشاكل القرية . ولو أنه فى البداية كان الصراع عنيفا . هناك حقيقة وهى أن الصراع الحقيقى الدرامى أصبح اقل عددا ، ولكن الصراع الداخلى الانسانى مازال موجودا .

سالته : هل قرات الرواية الفرنسية الحديثة ؟

اجاب : طبعا قراتها لاسباب فنية ولكن المشاكل التى تعالجها هذه الروايات ليست مهمة .

قلت : ولكنها انسانية .

قال : لابد أن يكون الصراع الداخلى له مظهر خارجى او هدف خارجى .

سألت : هذا الهدف ، اهو سياسى أم اجتماعى ؟

اجاب : اذا تغيرت الظروف الاجتماعية فلابد ان يكون لذلك أثره على الفرد .. التغييرات الاساسية فى المجتمع أساسا للناس .. والكاتب هنا لايقف بعيدا عن هذا التقدم لان الكاتب هو رجل سياسة فى نفس الوقت . يجب على الكاتب أن يجعل الناس تحس بالتغيير الاجتماعى .

سألت : مارايك فى استخدام العبث كأداة مسرحية جديدة ؟

اجاب : هناك مسرحيات عبثية لاافهمها .. حدث فى الغرب ، حتى هنا أيضا أن المثقفين مدحوا هذه المسرحيات .. النقاد يحاولون أن يعطوا معانى لهذه الدراما .. ولكن مفروض أن يصل العمل المسرحى الى الناس جميعا وليس لمجموعة بسيطة . أستطيع ببساطة أن أكتب مسرحية وأخفى معانيها .

قلت : هل معنى ذلك انك ضد ألرمز .

قال : لا بالطبع ، ولكننى ضد الادب الذى يستعمل الرموز فقط .. الرموز لايفهمها الا القليل . النقاد يتكلمون عن الرموز ويعطون لها أبعادا كثيرة .

فقلت : أليس معنى ذلك أن العمل غنى ؟

فقال : من رايى لا .. لان الاساس ان يكون مفهوما من الجميع .. كل عمل يعتبر فنا حقيقيا هو العمل الذى يكتب ويكون له مستويات كثيرة ، ويعطى اجابات .

الدكتور بان بروخمان

الحديث الأول

تعتبر جامعة ليدن Leiden بهولندا مركزا هاما جدا للدراسات الشرقية وقد بدأ اهتمام هولندا بالاستشراق والعالم العربى عموما فى القرن السابع عشر، وكانت جامعة ليدن أسبق الجامعات الى ذلك باعتبارها أول جامعة فى هولندا حيث أنشئت فى سنة ١٥٧٤ .

وقد بدأ هذا الاهتمام بترجمة التوراة والزبور الى اللغة الهولندية وكان من نتيجة ذلك أن بدأ الاساتذة الهولنديون فى دراسة اللغات السامية كلها . ووجدوا بعد ذلك أن اللغة العربية هى أوسع وأغنى لغة سامية وانه لابد من الرجوع اليها حتى فى فهم العبرية ، فاللغة العربية تعتبر مصدرا من ناحية أنها غنية بكلماتها .

سبب آخر لاهتمام هولندا باللغة العربية وهو أن الهولنديين تجار بطبيعتهم وبحكم وضعهم وطبيعة بلادهم وفى القرن السادس عشر بدأوا يزاولون تجارتهم مع دول البحر الابيض المتوسط ، واتصلوا بالمملكة العثمانية فى ذلك الوقت ، وارسلوا مندوبين دبلوماسيين الى العاصمة العثمانية . ولم يقف دور هؤلاء المبعوثين السياسيين عند حد عملهم الدبلوماسى بل انهم اهتموا بالحضارة الاسلامية وجمعوا مخطوطات كثيرة عن هذه الحضارة وعن تطورها وكان من أهم من اهتم بذلك الاستاذ وارنر Warner وقد كان مندوبا (للجمهورية) الهولندية فى استامبول فى ذلك الوقت ، وكان عالما ، وتعتبر المجموعات التى حصل عليها من أهم المجموعات عموما ، وتعتبر الآن نواة المجموعة المشهورة فى جامعة ليدن ، وتسمى مخطوطات ليدن .

سبب ثالث لاهتمام هولندا باللغة العربية وهو استعمار هولندا لاندونيسيا فى القرن التاسع عشر ؛ واندونيسيا بلد اسلامية ، وكان طبيعيا للدولة المستعمرة أن تدرس تاريخ وحضارة الدولة المستعمرة ، وتدرس لغتها وتاريخها .

وفى لاهاى قابلت الدكتور يان بروخمان الاستاذ المستشرق بجامعة ليدن والدكتور بروخمان يجيد اللغة العربية اجادة تامة ، وكان يشتغل قبل التدريس فى الجامعة ،والسلك الدبلوماسى فى وظيفة سكرتير أول فى

سفارة هولندا بالقاهرة ، وذلك فى الفترة من سنة ١٩٤٨ الى سنة ١٩٥٩ ، وكان قد حصل قبل التحاقه بالسلك السياسي على ليسانس الحقوق سنة ١٩٤٧ وليسانس الآداب فى الادب العربى سنة ١٩٤٨ من ليدن . امارسالته فى الدكتوراه فقدحصل عليها سنة ١٩٦٠ وكان موضوعها: «الشريعة الاسلامية وتطبيقها فى مصر من الناحية القانونية والدينية » والدكتور بروخمان يقوم الآن فى جامعة ليدن بتدريس الادب القديم والحديث .

قال لى الدكتور بروخمان : فى سنة ١٩٥٩ قمت بتدريس رواية الارض من تأليف عبد الرحمن الشرقاوى .. ورأيى فى هذا الكتاب أنه صورة من الحياة الاجتماعية فى مصر فى وقت معين ، ولقد أحسست فيه (بالتوحش) اى أحسست أن الكاتب تغلغل فى الحياة الاجتماعية المصرية دون رحمة ودرست أيضا رواية زينب للمرحوم محمد حسين هيكل ورأيى انه كتاب رومانتيكى لايمثل الحقيقة فى مصر ، ولكنها كانت أول رواية فى الادب العربى المعاصر . ودرست أيضا بعض كتب محمود تيمور .

أما مااعجبنى حقا ودرسته فهو بعض كتب نجيب محفوظ ويوسف ادريس ، وفى الحقيقة يهمنى جدا ان ابدى وجهة نظرى فى هذين الكاتبين باعتبارهما فى نظرى يمثلان بدء نهضة أدبية ناجحة فى مصر ، ورأيى أن نجيب محفوظ واقعى اما يوسف ادريس فصادق .

وانا اعلم انه يوجد كتاب آخرون يحملون أيضا لواء النهضة العربية الحديثة ولكنني مع الاسف الشديد اعاني صعوبة فى الحصول على كتبهم .

سألت الدكتور بروخمان : ولكن هل اقتصر تدريسكم للادب العربى على الادب الحديث فقط؟

فاجاب : لا ، ففى السنة الماضية درست الشعر العربى القديم ودرست على الخصوص شعر امرىء القيس والمتنبي والمعرى فى رسالة الغفران ، وفى هذه السنة تدرس عمر بن أبى ربيعة ، وبشار بن برد وأبى نواس ، على انني بجانب الادب القديم أدرس فى هذه السنة أيضا الادب اللبناني ، وأنا أرى فى أدب اللبنانيين استعمالا للرمز لم أره بعد فى الادب المصرى .

ولكن أهم ماتقوم به جامعة ليدن هو عمل ضخم تقوم به منذ خمسين عاما ، وهو المعجم المفهرس للحديث النبوى Concordance ، وهذا المعجم يستمد مصادره من الاحاديث النبوية ومن البخارى وأبى داود والترمذى والنسائى وابن ماجه ، والدارمى ومالك وابن حنبل .

وقد طبع من هذا المعجم حتى الآن اربعة أجزاء .. وكل جزء من هذه الاجزاء يحتوى على ٥٦٠ صفحة من القطع الكبير .

وهذا المشروع الكبير بدىء فيه فى جامعة ليدن فى سنة ١٩١٠ وبداه الاستاذ وينسنك Weinsinck وكان أستاذا للغة العربية فى نفس الجامعة وقد توفى الاستاذ وينسنك فى سنة ١٩٣٧ بعد أن انتهى من الجزء الاول من المعجم حتى حرف ح .

وجاء بعده الاستاذ منسنج Mensing سنة ١٩٤٠ ، وبدأ بتكملة هذا العمل بالجزء الثانى ، وانتهى منه حتى حرف س وتوفى سنة ١٩٤٩ .

وكان له مساعدان ، واحد منهما يعمل الآن سكرتيرا بالسفارة الهولندية بالقاهرة وهو دكتور Van Loan ، والثانى هو الاستاذ Da Hoan وقد اشتغل معهما الاستاذ De Bruzin واكملوا جميعا الجزء الثالث والرابع حتى حرف ط .

قال لى الدكتور بروخمان : على أى حال يجب أن أذكر بالتقدير والاعجاب الاستاذ محمد فؤاد عبد الباقى . وهو مصرى قام بتحقيق ابن ماجه ومالك ، وكان أهم عمل قام به هو أنه ساعدنا فى عملية التبويب ، وعلى ضوء تبوبيه اشتغلنا نحن فى المعجم .

وعدت أسأل الدكتور بروخمان : ولكن من هو المسئول الآن عن اتمام هذا المعجم ؟

فأجاب : أنا الآن مسئول شخصيا عن تكملته ، بمساعدة اليونسكو ، وقد بدأت أحمل هذه المسئولية

ابتداء من سنة ١٩٦١ ويساعدني في ذلك ثلاثة من الطلبة الهولنديين وهم : ينبول وبروكمان وشانسما .

وابتـــداء من سنة ١٩٦٢ حتى الآن وصلنا الى حرف ف .

وقد سألت الدكتور بروخمان عن الوقت الذى ينتهى فيه المعجم نهائيا وعن الفكرة التى تنطوى وراء هذا المشروع .

فقال : منتظر أن ننتهى من هذا المعجم بعد خمس سنوات ، وأعتقد أنه سيبلغ ستة أجـزاء ، أما الفكرة وراء هذا المشروع فواضحة وهي تســهيل استعمال الحديث النبوى خصوصا السند الخاص باحمد بن حنبل .

والسبب الثانى هو أن الاحاديث النبوية مصدر مهم للغة العربية فى مصر مابعد الاسلام ، وبواسطة هذا المعجم نستطيع أن نبحث الكلمات المستعملة فى اللغة أو نبحث مسألة الصرف والنحو وقواعد اللغـة العربيـة عموما .

وعدت أسأل الدكتور يان بروخمان عن سبب اهتمامه هو شخصيا بذلك .

فقال أنا أعتقد أن اللغة العربية لغة غنية ، ومن دراستى لها سنوات طويلة اكتشفت ذلك . وهناك سبب

آخر لا أخفيه وهو أننى مهتم بالاسلام وسر هذا الاهتمام هو أن والدى كان قد أهدانى وانا صغير كتابا عن النبى محمد مترجما عن الفرنسية بقلم دينيه فأعجبنى شخصية هذا النبى العظيم ووجدت نفسى مسوقا الى دراسة كل مايتعلق بالدين الاسلامى وانا أستفيد الآن فائدة عظيمة من دراسة تعاليم وآداب هذا الدين .

الدكتور بان بروخمان
الحديث الثاني

عندما قابلت الدكتور بان بروخمان فى لاهاي سنة ١٩٦٢ اخبرنى أن « المعجم المفهرس للحديث النبوى » قد تم طبع اربعة أجزاء منه ، وان الأجزاء الباقية فى الطريق .

ولكن ما هذا المعجم المفهرس للحديث النبوى ؟

هذا المعجم هو واحد من اهم ما كانت تقوم به جامعة ليدن ، وقد بدات هذا العمل منذ أكثر من ٦٠ سنة ، وهـذا المعجم يستمد مصادره من الأحاديث النبوية ومن البخارى وأبى داود والترمذى والنسائى وابن ماجة والدارمى ومالك وابن حنبل .

وقـد بدأ هـذا المشروع الاستاذ وينسنك وكان استاذا للغة العربية فى جامعة ليدن وتوفى سنة ١٩٣٧ بعد ان انتهى من الجزء الاول من المعجم حتى حرف ح .

وجاء بعده الاستاذ منسج سنة ١٩٤٠ وبدأ تكملة الجزء الثانى وانتهى منــه حتى حــرف س . وكان له مساعدان أكملا الجزء الثالث .

قال لى الدكتور بروخمــان ســنة ٦٢ : انا الآن المســئول شــخصيا عن تكملة باقى المعجــم بمســاعدة اليونسكو وقد بدأت احمل هذه المسئولية ابتداء من سنة ١٩٦١ ويساعدنى فى ذلك ثــلاثة من الطلبــة الهولنديين الذين يجيدون العربية بالطبع .

ولكن قبل ذلك كله ، من هو الدكتور بان بروخمان؟

الدكتور بروخمان أستاذ مستشرق بجامعة ليــدن وهو يجيد العربية اجادة تامة ، وقبل التدريس فى الجامعة كان يشتغل فى السلك الدبلوماسى فى وظيفة سكرتير أول فى سفارة هــولندا فى القــاهرة فى الفترة من ١٩٤٨ الى ١٩٥٩ ، وكان قد حصل قبل التحاقه بالسلك السياسى على ليسانس الحقوق سنة ١٩٤٧ وليسانس الآداب فى الادب العربى سنة ١٩٤٨ .. كل ذلك من جامعة ليدن . اما رسالته فى الدكتوراه فقد حصل عليها سنة ١٩٦٠ وكان موضوعها «الشريعة الاسلامية وتطبيقاتها فى مصر من الناحية القانونية والدينية» .

وعندما قابلت الصديق الدكتــور بروخمان هــــذا اسبوع فى القاهرة أخبرنى ان المعجم قد انتهى تماما وأنه قــد بلغ سبعة أجــزاء كل جزء ٥٦٠ صفحة من الحجــم الكبير» .

وهذا المعجم موجودة نسخة منه أو أكثر فى المعهد الهولندى الموجود فى الزمالك وهو معهد انشىء منذ ثلاث سنوات ، وليس تابعا للحكومة ولكنه تابع لجامعة ليدن والمعهد تخصصه : الدراسات العربية .

فائدة المعجم :

يقول الدكتور بروخمان : أولا تسهيل استعمال الحديث النبوى خصوصا المسند الخاص بابن حنبل . وثانيا : أن الاحاديث النبوية مصدر مهم للغة العربية فى عصر مابعد الاسلام ، وبواسطة هذا المعجم نستطيع أن نبحث الكلمات المستعملة فى اللغة أو نبحث مسألة اللغة العربية عموما .

والدكتور بروخمان يكتب الآن كتابا عن الادب العربى فى المائة سنة السابقة على الثورة .. يعنى منذ حوالى سنة ١٨٥٠ الى ١٩٥٠ لان هذه الفترة تشرح الى حد بعيد المظاهر الاجتماعية والسياسية التى ظهرت بعد ذلك .

ماالذى لفت نظر بروخمان فى هذه الفترة)

يقول : لفت نظرى أن العرب كانوا يشكون باستمرار من جدب الادب العربى .. على أن هذه الشكوى لا محل لها .. قالوا ان الادب العربى أدب ميت وهذا غير صحيح .. يعنى باختصار اريد أن أقول انه توجد نغمة

تشاؤم او عقدة الشعور بالنقص . وهذا فى رايى مرفوض لان الادب ليس عربة تأخذك من مكان الى آخر .. الادب تعبير عن المجتمع والادب العربى عبر عن مجتمعه العربى ، وهذا يكفى .

اريد ايضا أن أقول العرب الذين لايعرفون قدر لغتهم أن أستاذ الطب الفرنسى فى القرون الماضية كان لابد أن يعرف العربية ليدرس الطب ؟ لماذا ؟ .. ليقرأ كتب العرب فى ألطب ، كذلك الامر .. الرياضيات والهندسة .

وأنت .. لماذا تهتم باللغة العربية ؟

يجب أن تعود الى البداية .. بدأ الاهتمام عموما فى هولندا باللغة العربية عندما ترجمت التوراة والزبور الى اللغة الهولندية ، وكان من نتيجة ذلك أن بدأنا فى هولندا دراسة اللغات السامية كلها .. واللغة العربية أوسع وأغنى اللغات السامية . سبب آخر لهذا الاهتمام اتصالنا فى القرن ١٦ بدول البحر الابيض المتوسط ومنها المملكة العثمانية .. وقام المبعوثون السياسيون فى ذلك الوقت بالاهتمام بالحضارة الاسلامية .

السبب الثالث ـ وهو سبب سخيف ـ هو أن هولندا استعمرت أندونيسيا فى القرن ١٩ واندونيسيا بلد اسلامى .. ومن هنا كان ضروريا أن ندرس العربية التى نزل الاسلام بها .

قلت : هذا فى الماضى . ماذا فى الحاضر ؟

قال : الماضى والحــاضر حلقات فى سلسلة .. فى كتابى الجديد دهشت للحيوية الموجودة فى الادب العربى والمعارك الادبية : الواقعية .. الادب المكشوف .. أدب الفكر .. أدب اللغة العامية .. المعارك الشعرية ..

قلت له : بعضهم يــرى أن الفـــكر العربى فــكر محدود .

فأجاب بالعامية : طيب وماله : مع اننى لاأرى هذا .. المشكلة فى عقــدة النقص .. ولذلك فأنا ألاحظ أن الكتاب العرب يجرون بشدة وراء ترجمـــة أعمـــالهم ، والغريب أنهم يريدون حصر هذه الترجمة فى لغات اوروبا فقط وبالذات الانجليزية والفرنسية .. ومع هــذا فأنا احب أن اطمئن الكتاب العرب .. لقد أنشأنا فى هولندا مؤسسة لترجمة اللغات الشرقية : العربية : الصينية ، الهندية ..

مكان الادب العربى الحديث فى جامعة ليدن ؟

يقول بروخمان : الادب العربى له دور كبير .. لابد أن نعرف أن الدراسات عندنا للحصــول على ليســانس اللغة العربية تستمر ٦ سنوات .. مثلا درســنا الارض للشرقاوى وبعض كتب فتحى غانم وطه حسين .. وقبل هؤلاء محمود تيمور .. ولى هناملحوظة : الكتاب القدامى ، يعنى أواخر القرن ١٩ أو أوائل العشرين كانوا يكتبون

كأنهم يتفرجون .. الكتاب الجدد يكتبون المشاكل التى عاشوها وهذا أعمق وأروع لان احاسيسهم صادقة مثل نجيب محفـــوظ ، الشرقاوى ، فتحى غـانم ، يوسف ادريس ، الطوخى ، صالح موسى .. وانت فى قصصك الاولى .

سألت : وماذا بعد هذا ؟

قال : ماذا ؟

قلت : خططك المستقبلة ؟

أجاب .. أولا طبع كتابى عن الادب العربى فى مصر فى المائة سنة السابقة على الثورة وذلك باللغة الهـولندية واللغــة الانجليزية .. وقــد قابلت الدكتــور محمــود الشنيطى رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب .. رجل نشيط ومتحمس .. وهناك شبه اتفاق لنشر هذا الكتاب هنا بالعربية .

بالمناسبة كم عمرك الآن ؟

تخطيت الخمسين بسنة واحدة وبالمناســـبة انا تزوجت .

مبروك ..

تزوجت بعد لقائنا فى هولندا بسنوات كان عمرى وقتها ٢٤ سنة .. شوف مجرد أن انتهيت من المعجم تزوجت .. وأكمل ضاحكا : لا رهبانية فى الاسلام .. سنة النبى .. اليس كذلك ؟

مصمم الديكور : سفوبودا

تجارب الشباب الطليعى
فى المسرح التشيكى

قالوا لى : ان عدد سكان براغ حوالى مليون وعدد المسارح التى فيها حوالى ٢٦ .

ثم قالوا : بينما عدد السكان فى لندن حوالى ٨ مليون وعدد مسارحها خمسون .

واضافوا : ومن هنا نستطيع أن نعرف الى أى حد يعتبر المسرح فى تشيكوسلوفاكيا متقدما .

وقلت انا : ليس المهم هو عدد المسارح ولكن المهم هو مايعرض على خشبة هذه المسارح .

ومن اجل ذلك بدات اري مايعرض فى براج . رايت مسرحيتين ليوجين انيسكو ورايت مسرحية (الحشرة)

من تأليف كارل وجوزيف تشايك ورأيت مسرح الفانوس السحرى والعرائس ورأيت أوبرا (مغامرة ثعلب) من تأليف الموسيقار التشيكى ياناتشك .

أهم مالفت نظرى فى بعض الاعمال التى رأيتها هو ذلك الشعار الجديد الذى ترفعه تشيكوسلوفاكيا وهو: توحيد الفن . ان توحيد الفن هو أهم مايشغل تفكير العاملين فى الحقل الفنى اليوم فى تشيكوسلوفاكيا فكيف يمكن توحيد الفن ؟) كيف يمكن أن تعمل الكلمة مع الصورة مع النغمة ؟ وهل يمكن تحقيق الهارمونى هنا فى العمل ككل ؟

لقد بدأت تشيكوسلوفاكيا تجربة توحيد الفن داخل النطاق الدرامى وذلك فيما يسمى بالمسرح الكيمائى أو التركيبى ، وكيمائى أو تركيبى لانه مكون من عناصر ــ كل عنصر فى حد ذاته له خواصه ، ولكن عندما تجتمع هذه العناصر سويا فاننا نخرج بتركيبة جديدة .. بمادة كيمائية جديدة .

هذه الحركة فى المسرح التشيكى مركزة ــ اذن ــ على المسرح وليس على المسرحية بمعنى أن المسرحية الكاملة فى نظرهم هى (المسرحية التركيبية) .. هى المسرحية التى يمكن أن تستقبل عناصر أخرى تضاف اليها ، هى المسرحية التى تقبل أن يضاف اليها موسيقى ورقص تعبيرى ومناظر ولوحات .. هى اذن المسرحية التى يستطيع أن يشاهدها كل انسان مهما اختلفت

ثقافته وبالتالى فانه يستطيع أن يحصل منها على المتعة التى يريدها ، فاذا كان يحب الموسيقى فانه سيجدها ، اذا كان يحب الرقص فانه سيجده .. الخ . وفى هذا يقول لى الناقد المعروف بيتر بويمان :

ان الفرق بين تشيكوسلوفاكيا وانجلترا مثلا هو أن المسرح هناك يركز على الممثل ومسرحنا يركز على الاخراج ، ان مسرحنا يهتم بما يمكن أن نقول عنه : ماالذى ننظر اليه وليس ماالذى نسمعه ، فنحن نستعمل عيوننا اكثر مما نستعمل آذاننا ، ولذلك فان المسرح التشيكى يهتم بالتجربة أكثر من الواقع ، بينما المسرح الانجليزى يهتم بالواقع أكثر من التجربة ، وذلك لانهم يذهبون الى المسرح بآذانهم وليس بعيونهم .

قلت له : الواقع أن ماتقوله عن المسرح الانجليزى ليس صحيحا تماما ولكننا لن نتكلم عن المسرح الانجليزى الآن اذ أن مايهمنى هو المسرح التشيكى ، وواضح جدا أن تجارب الاخراج مسألة أساسية فى مسرحكم ولكن هذه التجارب ما موقف الاشتراكية منها . لقد لاحظت وسمعت وقرأت أن الاشتراكية تتطلب واقعية فى الادب وفى الفن عموما ؟

فاجاب : ان الإشتراكية فى معناها النهائى تفتح صدرها لتتقبل كل الاشكال الجديدة فى الفن ، والذى يقول ان الاشتراكية ضد التجربة أو ضد الجديد فانه

لايفهم الاشتراكية ومن هنا فان مايحـــدث على المسرح التشيكى يعتبر فى نظـرى متمشــيا مـع الاشتراكية . وعن المسرح التركيبى يتحدث المخرج المسرحى ميروسلاف ماشاشك مخـرج مسرحيـة الحشرة :

أن الحشرة مسرحية عن الحيـوانات (طبعـا الحيوانات هنا رمز للانسان) . كيف تخرج هـــذه المسرحية بطريقة المسرح الكيمائى أو التركيبى ؟

يقول المخرج : ان الفكرة فى أن يسخر الانسان من نفسه (كما فى هذه المسرحيــة) ترتبط فى ذهنى مبـاشرة بالطريقة التى يجب ان يؤدى بها الممثلون ادوارهم اننى اريدهم ان يمثلوا بطريقة يظهر منها ان كل متفرج له دور فيما يحدث على خشــبة المسرح . هذا من ناحية الممثــل ، ولكن مــاذا عن الديكــور نفسه ؟

يقول : كانت أمامى مشــكلة ، اما أن أخلق احســاسا بالطبيعة (الغابة) ثم ادع الممثلين يلعبون ادوارهم بملابسهم العادية ، واما ان المسرح يوحى بمأساه الانســـــان وعــلى ذلك يرتــدى الممثلون مــلابس حيوانات .

ولقد اختار المخرج الفكرة الاولى على اساس انه لايمكن أنكار حقيقة هامة ، وهى أن الــذين يمثلون انما هم فى الحقيقة بنو آدم ، ولكن كيف يمكن خلق الاحساس بالطبيعة اى الاحســاس بالغابة ؟ .. ان ماشاشك يقول :

لقد ذهب الوقت الذى كان فيه المخرج يضع الحشائش والاشجار على المسرح وجاء الوقت الذى يستخدم فيه المخرج وسائل اخرى جديدة للتعبير عن الجو الذى يريده ..

ولقد ظهر فى سماء الفن فى تشيكوسلوفاكيا مصمم الديكور جوزيف سفوبودا ، وسطع نجمه ليس فى تشيكوسلوفاكيا فقط بل فى جميع أنحاء العالم ، ولقد بدأ الامر بأن عثر سفوبودا على كتاب عن السحر يرجع تاريخه الى القرن الماضى ، وفى هذا الكتاب كان هناك وصف دقيق عن كيفية اختفاء الناس فجأة ثم ظهورهم فجأة ، والاعتماد فى ذلك على الاضواء وعلى المرايا فى احداث هذا الاثر .

هذا بالضبط هو مايريده المخرج . كان يريد أن يرى الممثلين يسبحون ويطيرون فى الهواء ويقفزون على الاشجار .. ثم فجأة يختفون .

ولقد قابلت سفوبودا . وطلبت أن أرى عمله ، فعرض أمامى فيلما للتجارب التى كان يجريها فى عمل ديكور (روميو وجولييت) ورأيت المسرح أمامى كأنه قطعة من الصلصال ، فهناك حواجز تتحرك يمينا ويسارا واعمدة ترتفع واخرى تنخفض ورأيت أن الحركة مرة سريعة ومرة بطيئة ، ثم بعد لحظات فقدت الاحساس بأننى ارى ديكورا لمسرحية بل فقدت الاحساس بالمسرحية

نفسها ، وبدأت أشعر أننى فى محل كهربائى أو فى مصنع أثاث .

سألت سفوبودا : هذه المناظر الميكانيكية الا تطغى فى رأيك على دور الممثــل بمعنى أن الميكانيكا هنــا تأتى فى الدور الاول والممثل يأتى فى الدور الثانى ؟

فأجاب : ابدا لان هذه المناظر فى المسرحية لاتتعدى الثوانى ثم ان الجمهور لايشعر بها على الاطلاق .

سؤال : ولكن ماهى الفكرة فى اســتعمال هــذا التكنيك الشديد التعقيد فى مسرحية روميو وجــولييت ؟ أليست مسرحية روميو وجولييت من المسرحيات السهلة التى لاتحتاج الى كل هذا ؟

فأجاب : الواقع أن هذا التكنيك يجعل المسرحية القديمة تبدو فى صورة جديدة .. تبدو طازجة بالفعل .. ثم ان هذه التكنيكات الجديدة لها دور آخر وهــو مساعدة الكاتب نفسه .

سألته : كيف ؟

فأجاب : ان الكاتب هنا يستطيع أن يتصرف بحرية أكثر وبانطلاق أكثر .. يستطيع أن يطلب مايشاء لانه سيجد أدوات التنفيذ سهلة ، وهكذا عندما يرى الكاتب ذلك فانه سيجد نفسه مضطرا لان يفكر ويجدد ويخلق شيئا جديدا باستمرار ولن يفزعه أبدا عدم امكانية التنفيذ .

على ان اخراج وتصميم الديكور والتنفيذ لمسرحية الحشرة هو أهم مالفت نظرى .. فخشبة المسرح فيها فتحة بيضاوية يجلس فيها أعضاء الاوركسترا .. الفرقة الموسيقية اذن ليست أمام المسرح وليست خلفه ..أنها جزء منه، وأرضية خشبة المسرح ذات ألوان متعددة على هيئة لوحه تجريدية فى غاية الضخامة .. ثم أثناء العرض تستخدم مجموعة من المرايا فتعكس أضواء مختلفة الالوان حسب مايقتضيه المنظر .

والواقع أن هذه التجربة ، أو هذه التجارب فى تصميم الديكور انما هى ثمرة تجارب سفوبودا على الفانوس السحرى الذى هو فى نظره محاولة للتوفيق بين المسرح والسينما ، محاولة لتوحيدهما ، فخشبة المسرح سوداء وفى الخلف شاشة كبيرة وعلى كل من الجانبين شاشة أصفر قليلا ، وعلى هذا الاساس فاننا نستطيع أن نرى الممثل بلحمه ودمه على خشبة المسرح ونراه فى نفس الوقت على احدى الشاشات ، أو نراه فى مناظر متعددة على كل شاشة .

سألت سفوبودا : هذه المحاولات التى تقوم بها .. الا يمكن اعتبار ان برتولد بريخت قد بدأها قبلك ، فأغلب مسرحياته وأوبراته يستخدم فيها صورا

على شاشة خلفية فى نفس الوقت الذى يقوم فيه الممثل بدوره على خشبة المسرح ؟

فأجاب : انا شخصيا لم اتأثر ببريخت ، وعموما فان بريخت لم يبدأ ذلك بل يوجد كاتب مسرحى آخر الماني ، اسمه بيسكاتور هو الذى بدأ هذا التكنيك، ولكننى لم اكن أعرف عنه شيئا ، واستطيع أن أقول اننى بدأت هذه الثورة فى الفكر المسرحى من ناحية التصميم باعتباره عملية خلق ، ابتداء من سنة ١٩٤٥ وذلك بمساعدة المخرجين (رادوك) و (كيريشا) وبالاشتراك مع المايسترو (كاشلك) .

سألته : هل المسرحية نفسها تفرض هذا التكنيك ، ام أنك تفرض هذا التكنيك عليها ؟

فأجاب : المسرحية بالطبع هى التى تفرض هذا التكنيك، ولكن المسرحية طبعا من وجهة نظرى ، والناس لايذهبون الى المسرحية ليروا المناظر التكنيكية فى روميو وجولييت مثلا بل انهم يذهبون ليروا روميو وجولييت سنة ١٩٦٦ بالضبط كما فعل المخرج الانجليزى بيتر هول عندما أخرج مسرحية (هملت) اخراجا جديدا فى العام الماضى وهو الدور الذى مثله (دافيد وارنر) يعنى اكتشاف مشاكل شكسبير باعتبارها مشاكل يومية معاشة . .

وهنا يجب أن نلاحظ انه لايمكن عمل مناظر لمسرحية دون أن نحاول أن نظهر مافى المسرحية من

افكار .. يعنى هذه المناظر لابد أن تعبر هى الاخرى عن الفكر الذى فيها .

سألته : هل تظن ان بيتر هول فى اخراجه لهملت الجديد قد استطاع أن يحقق ماتحاول أن تحققه ؟

فأجاب : بيتر هول هملت كانت المناظر فيها تتعاقب منظرا وراء آخر ، ولكننى فى عملى احاول أن أجعل هناك رابطة بين العمل الفنى ككل ، وليس مجرد مناظر فيها تعبير ، فالمسرح فى نظرى هو نشاط بعض الفنيين .. الكاتب ، الرسام ، المصمم ، المخرج ، الاوركسترا ، الخ

سألته : هل يمكن أن تقول ان هذا المسرح ماهو الا نوع من انواع العبث باعتبار انك أحيانا تستخدم مناظر غير واقعية فى مسرحية واقعية ، ثم ماهو موقف الدولة من ذلك ؟ وهل تعطيك مسرحيات كتاب العبث فرصة أكبر لاستخدام هذا التكنيك ؟

فأجاب : لا اعرف ما اذا كان يمكن أن يكون هذا المسرح نوعا من العبث أم لا ؟. على أى حال ليست مهمتى ان اعرف ذلك . كل ما اعرفه هو اننى اعبر عن الانسان. أما الدولة فانها لاتتدخل فى عملى على الاطلاق فسواء استخدمت مناظر واقعية أم غير واقعية فلاشأن لاحد بى طالما ان ما أفعله انما يعتبر بمثابة خلق فنى ويخدم حقائق فنية ـ أما عن بقية سؤالك فاننى اقول

ان مسرحيات كاتب العبث تعطينى فرصة أكبر بقدر مافيها من أفكار أكثر .. فالمهم ان تكون هناك فكرة ، واستطيع أن أقول عموما ان مسرحيات مثل مسرحيات اينسكو تعطينى مجالا اوسع .

هذا النشاط العظيم الذى يقوم به سفوبودا يعتمد على موهبته ويعتمد على ما حققه للمسرح التشيكى سواء أكان داخليا أم خارجيا ، ولقد وفرت له الدولة كل ما يريد فأعطته ستوديو ومدرسة ومصنعا فيه ٤٣٠ عاملا ، والجميع يشتغلون من تحقيق خطواته الواسعة من اجل مسرح حديث جدا .. مسرح يستعمل سفوبودا كل مكان فيه . كل ركن .. يستخدم فيه ١٢ شاشة ومرايات واضواء .. ويؤكد سفوبودا ما قاله من ان المسرح هو نشاط مجموعات وليس نشاط شخص واحد. وبرغم اعجابى الشديد بهذا الاخراج ـ اعجابى به اكثر من اعجابى بمسرح لندن وباريس .. برغم ذلك فاننى أستطيع أن أقول ان المسرحية نفسها قد فقدت شيئا ، فلقد طغى الدكور (كعنصر) على باقى العناصر الأخرى .. وفى نظرى لكى يتم توحيد الفن بالصورة المطلوبة فلابد أن يكون المشتغلين فى كافة العناصر على نفس المستوى الفنى الذى وصل اليه سفوبودا . ولقد تكلمت مع سفوبودا فى ذلك فقال : ان هذا المسرح فى نظرى

مازال فى طور التجربة والتجربة نفسها ستكون قادرة على خلق الكفاءات الأخرى .

هذه النظرة نحو التجربة فى المسرح ، ما موقف الكتاب منها ، هل هم فى صف أعمال سفوبودا مثلا ؟.. هل يقفون فى جانب (وحدة الفن) أم ان هناك اتجاهات اخرى تعارضها ؟

يان جروسمان مخرج مسرحى ومدير فرقة (انسامبل) بوراغ وهى فرقة مسرحية تجريبية جديدة كونها جروسمان لأنه أراد ان يقول شيئا جديدا .

ان جروسمان يتكلم معى ويقول :

ان المسرح التشيكوسلوفاكى له تقاليد غير عادية وبالرغم من ان مسرحنا قام بدور هام فى الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية ، الا انه عانى فترة انتكاس شديدة كان من الممكن أن تقضى عليه تماما . ونحن الذين نتحمل مسئولية المسرح فى هذا البلد انما نتحمل مسئولية لابعرفها هؤلاء الذين يشتغلون بالمسرح فى البلاد التى ينظر فيها للمسرح على أنه أداة تسلية .

قلت له : الواقع اننى بعد ان رأيت بعض المسرحيات هنا أستطيع أن أقول ان التجارب .. الجديدة فى المسرح التشيكى انما تتحول به الى مسرح تسلية ، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فما هو الخطأ أن يكون هناك تسلية ..ثم هذه المسئولية التى تتحدث

عليها ما هى ؟ وهل هذه المسئولية قاصرة على الدول الاشتراكية أم انها مسئولية مسرحية عامة تشترك فيها كل الدول على اختلاف مذاهبها ؟

اجاب : ليس خطأ أن يكون هناك مسرح تسلية ، ولكن اذا حولت الفرق المسرحية كلها أعمالها الى تسلية فان هذا فى نظرى لا يعد مسرحا. ان أهم خصائص المسرح هى روح المغامرة وروح الاكتشاف ، وفى أيام ستالين فقد المسرح هاتين الخاصيتين لأن المسرح وقتذاك كان مفروضا أن يكتشف ما هو مكتشف أصلا ، أى كان مفروضا عليه الا يكتشف خارج نطاق النظام الموجود ، فتحول المسرح بالتدريج الى مسرح تعليمى وأصبحت الشخصية فى المسرح هى آلة وجزء من نظام اجتماعى .. وأى حركة جديدة لم تكن تخدم هذا المفهوم الاجتماعى، والسياسى كان ينظر اليها على أساس انها لا تهم أحدا وانها خطر . ان المسرح فى عصر ستالين كان يكلم (الرجل المجرد) ، لكن للاسف .. ان الرجل المجرد لا يذهب الى المسرح ، ولكن الانسان هو الذى يذهب الى المسرح .

انا اذا لا أوافق على أن يكون هناك اتجاه واحد للمسرح .

قلت له : القول بأن هناك اتجاه واحد للمسرح غير موجود ففى الدول الغربية وفى الدول الاشتراكية يوجد

مسرح التسلية ويوجد مسرح جاد وربما يوجد ايضا مسرح تعليمي ، ولكن القول بفرض وصاية معينة حتى لا يكون هناك مسرح تسلية (مع انني شخصيا لا أقف في صف مسرح التسلية) .. القول بفرض هذه الوصاية سيفقد المسرح الخاصية التي تكلمت عنها وهي الاكتشاف .

فاسرع يقول : انا لا أطالب بالوصاية ، فقد انتهت الوصاية من زمان ، نحن في وقت آخر وفي زمن آخر . ولانني لا أوافق على التسلية فقد اسست هذه الفرقة لأقول شيئا جديدا .

قلت له : أنا لا أفكر في اخراج فرقتك لمسرحيتي اينسكو (الدرس والبريمادونا الصلعاء) قد فاق اخراج باريس ولكنني لااستطيع أن أقول ان الاخراج قد قام في هاتين المسرحيتين بدور الخلق .

فاجاب : ان هاتين المسرحيتين بالذات لا تعطيان الفرصة لخلق جديد .

قلت له : نعود الى حكاية المسئولية .

قال : آه .. المسئولية المسرحية التي اعنيها هي مسئولية البحث .. توجيه الجهد في بحث صادق للعثور على حل للمشاكل العامة وتوجيه الجهد ايضا في البحث عن كيف نستطيع الوصول الى الحقيقة خلال الأفكار الجامدة التي تقف حائلا بين

الانسان الحديث والواقع ، وهـذه المسـئولية فى نظـرى مسـئولية عامة بمعنى أنها تعنى الادوار الاشتراكية وغير الاشتراكية .

سألت : الى أى حد تعتقد ان الدول الاشتراكية تستطيع ان تساهم فى هذه المسئولية .. المسرحية التى تتحدث عنها ؟

فأجاب : الاجابة هنا صعبة ، ولكننى يجب أن أقرر لك اننا خلال فترة حكم ستالين كنا منفصلين انفصالا تاما عن الغرب وعليه فقد كانت حاسـتنا النقدية تجاه ما يحدث فى الداخل غير واسعة ، وبالتـالى فقدنا ملكة النقد ، وأول ما فتح الباب على الغرب بعد موت ستالين ، كان مسرحنا لا يسـتطيع أن يختار من الاتجاهات المختلفة الغربيـة التى بدأت تغزو بلادنا ، ولذلك فان الاجابة على سـؤالك صعبة اذ أننا مازلنا فى مرحلة التلقى من الغرب أو فى مرحلة الاختيار ، وهذه المرحلة قد أتت ثمارها اذ أن شبابنا يعرف الآن كيف يسـأل السـؤال الصحيح بالطريقـة السـليمة وهذا فى نظرى أهم شيء .. هو أن تسأل السـؤال ولا تقبـل اجابة جاهزة .

سألت : ولكن ما هو اثر ذلك فى المسرح التشيكى ؟

أجاب : أثره تركنا المفهوم القديم ، المفهوم الذى يقول أن المسرح يشرح أو ينتقـد . كل ما نحـاول أن

نعمله الآن هــو أن نثير . المهم أن نثير عن طريق الضحك أو غيره .. نثير الروح التى تدفع الانسان الى أن يســأل ويناقش كل القيم المتجمــدة التى تعرقل حياته . ولكن لدينا اجابة ثابتة . ولعله لا يوجد جواب .. ولكن الأمل هو أن نســتمر فى البحث .

يان جروســـــمان متحمس ومخلص ، وقد حاول بجهــد عظيم أن يخلق حــركة مسرحيـــة جــديدة فى تشيكوسلوفاكيا ، ولعل هناك من لا يرضى عنه ، الا أن حريته فى العمــل مكفــولة ، وانتقــالاته ، الى الخارج مضــمونة .. فالاختــلاف فى النظرة الى العمــل الفنى لا تستتبع بالتالى اختلافا فى الايدولوجيا .

على أى حال من استعراضى للمسرحيات المعروضة فى براغ ، ومن أسئلتى لبعض المشتغلين بالفن ، اتضــح لى أن نصيب المؤلف التشيكوسلوفاكى فى المسرح التشيكى ليس كبيرا .

لماذا ؟

هنا قابلت (ايفان فيزكوتشيل) وهو ممثل ومتفرج من اكاديمية الدراما والفنون وحاصل على شهادة فى علم النفس والفلسفة ، وكاتب مسرحى ، وقصصى ، وقد نشرت له مجموعتان فى سنة ١٩٦٣ .

قلت لايفــان فيزكوتشــيل : ان الموســيقى التشــيكية

استطاعت أن تغزو العالم عن طريق ديفورجاك ،
كما انكم الآن تغزون العالم عن طريق سفوبودا وعن
طريق ترنكا (المخرج الذى عرض له فى القاهرة
حلم ليلة صيف بالعرائس) ، فلماذا لم يستطع
المؤلف التشيكى أن يغزو العالم هو الآخر ؟

اجاب : الموسيقى أولا لغة عالمية بمعنى ان أى قطعة
موسيقية يمكن لكل انسان أن يحس بها ويفهمها ،
فهى لا تحتاج الى ترجمة ولا الى شرح ، وذلك
بعكس اللغة ، واللغة التشيكية من اللغات الصعبة
والذين يدرسونها فى الخارج قليلون ، فأغلب
الناس يدرسون الفرنسية والانجليزية والالمانية ،
اما لغات أوروبا الشرقية فانها لا تتمتع بهذا
الجمهور الكبير ، ومن اجل ذلك فقد يبدو أن
تشيكوسلوفاكيا لم تقدم كتابا على مستوى الموسيقى
التى قدمناها للعالم ، وهذا غير صحيح فلدينا
كتاب على مستوى فنى عالمى ويحضرنى فى ذلك
اسم (هافل) ، مثلا ، مؤلف (حفلة فى الحديقة) ،
وهناك سبب آخر جدير بالذكر وهو ان مسرحنا
له تقاليد خاصة وهذه التقاليد أثرت فى خلق
المسرحية ، فنحن فى مسرحنا نهتم بالرؤية أكثر
من أى شىء آخر ، وكان المخرجون عندنا نوعين ،
هيللر قبل الحرب العالمية الاولى ،وفريكا قبل
الحرب العالمية الثانية . الاول كان مهتما بالمناظر

قبل النص ، والثانى كان يهتم بالموسيقى أكثر من النص ، ولذلك فانهم كانوا يطلبـــون من المؤلفين هذا النوع من المسرحيات التى تتفق مع غرضهم ، وقد انتعش هـذا النـوع من المسرحيات جداً فى تشيكوسلوفاكيا . ولـكن الغرب لا يعرف هـذا النوع من المسرحيات التى هى عمليـة موحدة من النص والموسيقى والغنـاء .. الخ . ولذلك فان الغرب لم يعط هذه المسرحيات النظرة الجـديرة بالاهتمام فأصبح المؤلف التشيكى مجهولا .

سألته : اذن فانت تقف فى صف ما يقال عنه هنا : وحدة الفن ؟

اجاب : أنا لا احب أن اربط عمـــلى بمدرســـة ما أو باتجاه ما . والمسرح فى نظرى اسلوب وكل مسرح له أسلوبه ، والمسرح بالنسبة لى هو ديالوج بين الممثل والجمهور .. الجمهور جزء من المسرحيـة نفسها . كيف يمكن نقل المسرحية اليه أن لم تنقل عن طريق المناظر والموسيقى والرقص أحيانا ؟

قلت له : لقـد تحدثت فى هـذا الموضـوع مع جوزيف سفوبودا وقلت لهانه اذا لم يكن العاملون فىالمسرحية فى مستوى فنى واحد فان النتيجة هى ان أحـد العناصر (الموسيقى او المناظر أو الرقص) سوف يطغى على الآخر (وتكون النتيجة ان المسرحيـة

نفسها كمسرحية سوف تضيع وتفقد فكرتها او رسالتها .

قال : هذا الكلام صحيح ولكننى شخصيا فى المسرح الذى اعمل به لا استخدم كل العناصر لتوصيل المسرحية الى الجمهور بل اننى فى العادة أستخدم عنصرا واحدا .

قلت له : لقد كنت اتحدث مع يان جروسمان فقال لى انه يجب توحيد الهدف فى بحث صادق عن كل للمشاكل العامة وكذلك بذل الجهد فى البحث عن كيف تستطيع الوصول الى الحقيقة خلال الافكار الجامدة التى تقف حائلا بين الانسان الحديث والواقع .. ما رايك فى هذا الكلام ؟

اجاب : جروسمان حر فيما يريد أن يفعله واذا كانت هذه رسالته فلا اعتراض لى عليها ، ولكننى ارى ان بذل الجهد يجب الا ينصب على حل المشاكل العامة بل يجب أن يبذل الجهد من أجل العمل الفنى نفسه ، اذ ما هى هذه المشاكل العامة التى يتحدث عنها جروسمان ان المشكلة هى مشكلة الفن نفسه ، والفن فى نظرى هو لغز ويجب التركيز على حل هذا اللغز .

على أن الخطوة نحو الفن التركيبى أو نحو توحيد الفن لم تقف عند حدود المسرح فقط ، بل تخطت المسرح

الى الشعر ، كيف يمكن اذن عمل وحدة بين الشعر وبين فن آخر ؟

الناقد المعروف (فيربا) يتكلم عن خصائص الشعر الذى يمكن ان يلعب دورا هاما فى توحيد فن الشعر مع فن آخر ، انه يربط هذا الشعر الصالح للقيام بهذا الدور ، يربطه .. بالشاعر (هولاب) وهو طبيب تشريح .

انستمع الى راى فيربا فى هولاب : ان هولاب يقدم افكارا .. انه ضد الشعر الغنائى . انه يهاجم الشعراء الذين يكتبون شعرا عن الوردة والعندليب .. الخ . بالرغم من أن كثيرا من القراء ضد هولاب فى هذا الراى يقولون ان شعره لا يزيد عن هيكل عظمى لأفكار . ويستطرد فيربا قائلا : ولكننى شخصيا أرى أنه رائع جدا وان الشعر الغنائى انما هو مرض قولى .

ولكن كيف يقوم هذا النوع من الشعر بعملية التوحيد أو الوحدة ؟

ان فيربا يترك الرد للشاعر نفسه ، والشاعر نفسه يجب أن يتكلم عن شعر مقبل أن يتكلم عن طريقة ربطه أو توحيده مع فن آخر .

انه يقول : اننى كرجل علم أحاول ان أحلل كل شيء ، كل كلمة ، كل حقيقة ، وأنا لا أستطيع أن أقبل التحليل الظاهر للاشياء .. هذا الكلام ينطبق على العلم ولكننى أطبقه على الشعر ، اننى لا أحب أن أنهى شعرى

بالكلمات ولكن بالتحليلات .. ان اغوص فى أعماق الحقيقة .. ليس أن أكتب عن العالم ، كيف يبدو ؟ وكيف وصفوه عبر القرون ـ ولكن ان أغوص أشد عمقا لأحاول ان اظهر حقائق جديدة ورئيسية بالنسبة لأشياء وصفت حتى الآن من الخارج .. وصفت من زاوية عاطفية .

ثم يقول هولاب : هذا الشعر هو الذى يمكن أن يقوم بدور هام فى توحيد الفن ، ولقد قمت شخصيا بهذه التجربة وذلك عن طريق نشر شعرى بالصور .. اننى لا اقصد ان انشر الديوان محلى بالصور .. لا .. اننى أكتب الشعر مرتبطا بالصورة الفوتوغرافية ، فالشعر هنا لا يشرح الصورة ولا الصورة تشرح الشعر طبعا ، ولكن الشعر مرتبط بالصورة ، وعلى هذا الاساس فاننى أكتب الشعر بعد أن أرى الصورة .

هذه التجارب كلها ـ كما هو واضح تجارب فردية ـ تجارب تقوم على مواهب بعض الشبان ممن أصبحت لهم أسماء تخطت حدود تشيكوسلوفاكيا وبدأت تفرض نفسها على العالم .. وهذه التجارب بعضها تجريدى وبعضها يتبع المدارس الحديثة جداً ، ومع هذا فلا أحد يقف أمامها .. ذلك ان واقع الأمر ان المشتغلين بالفن فى تشيكوسلوفاكيا قد فهموا الاشتراكية على اساس انها حرية ، وهى بذلك تتسع لكل عمل جديد .. انما المهم أن يكون فى هذا العمل صدق .. والأهم ان يكون فنا .

هنرى مور

يعيش هنرى مورفى « هيرتفور دشاير » بانجلترا ، يتملك ثلاثة ستوديوهات ، واحد منهم صغير بجانب منزله تماما ·· فى هذا الاســتوديو الصغير يبدأ هنرى مور فى صياغة افكاره ومحاولاته ، الاستوديوهان الآخران كبيران ويقعان فى نهاية الحديقة ، تماثيل هنرى مور مبعثرة فى انحاء الحديقة ·· ومعنى هذا انهم امام عينيه باستمرار ·

ولد هنرى مور فى يوركشاير سنة ١٨٩٨ · السابع فى اسرة مكونة من ثمانية اولاد · بعد المدرسة ذهب مباشرة الى الجيش وبعد الخدمة العسكرية دوس الفن فى مدرسة ليدز حصل بعد ذلك على منحة لدراسة الفن فى اكاديمية الفن فى لندن ·

العمل شيء فى دم هنرى مور • ذات مرة استعاد ما قالته امه : « العمل من الصباح حتى المسـاء •• بذلك نكفل لأنفسنا التواجد العالمى كان عمرها سبعين عاما عندما قالت ذلك •• وهذا بالضبط هو ما يحتاج اليه المثال •• تلك القوة العضلية •• قوة جسدية حقيقية » •

كان أبوه يشتغل بالتعدين • يتكلم هنرى مور عن أبيه بكل حرارة واحترام •

اذا تكلمنا عن الشهرة اليوم فانه مما لا شك فيه ان هنرى مور يعتبر أشهر فنان انجليزى فى عصره •• وفى الوقت نفسه رائد النحت فى العالم •

وفى منزله يوجد تمثال من المكسيك من مجموعات زوجته • وكل هذا الحديث جرى مع مور اثناء تجواله واثناء فترة جلوسه مع التمثال المكسيكى ••

هنرى مور : اننى أحب دائما العمل خارج البيت . اننى أحببت النحت دائما باعتبـاره جزءا من الطبيعـة وليس شـيئا فى متحف أو سـتوديو . اننى كنت أصدق دائما ان النحت هـو أن الهـواء الطلق . الرسم .. كمـا تعرف مكانه فى الداخـــل . انك لا تسـتطيع أن تعرض لوحة لمبرانت (الفنـــان الهولندى الشهير) فى حفل . انها لوحة مكانهـا داخل البيت .

أ.ا النحت فانه فى الهواء الطلق كما قلت .. وذلك يصـدق فى عصر (الجـوثيك) وفى عصر المصريين

القدماء واليونانيين ، وهكذا يتعين أن تكون هناك قطعة أرض .. فوقها يحاول النحات أن يمارس تجربته .. ويرى ما اذا كان النظر الى العمل من على البعد سوف يقول شيئا .. ما اذا كان الشكل كبيرا بما يكفي وجريئا بما يكفي ومتناقضا بما يكفي في حجمه وفي اتجاهه . اذا كان لديك فقط ستوديو صغير فان المسافة بينك وبين التمثال ان تكون كافية لأن تقول لك شيئا عنه .

سؤال : (داخلا الى المنزل عن طريق الحديقة) أهذه التماثيل كلها لك ؟

مور : لا .. بعضها جمعته زوجتي . ان لديها حاسة عظيمة في الاختيار ، اما انا فلست أملك هذه الحاسة .

سؤال : واضح انها اختارت هذه الاعمال أساسا لترضيك ثم ترضي نفسها في ذات الوقت .

مور : بدون شك انها تأخذ ذوقي في الاعتبار . انني أحب هذه التماثيل جميعها وخصوصا النحت المكسيكي . النحت المكسيكي كان له تأثير كبير على في أيامي الاولى ، ماأجده باستمرار في النحت المكسيكي هو ذلك الاحساس بالحجر وفي الوقت نفسه ، الابتكار في الشكل .. وهندسي قوى .. ومع هذا فهو حر ومطلق .

سؤال : فى الواقع لو انك انت نفسك كنت تعيش منذ الف سنة مضت فمما لا شك فيه ان هذا هو شكل التماثيل التى كنت تعملها (يقصد المكسيكى) ..

مور : الواقع اننى فعلت ذلك فى وقت ما تحت تأثير النحت المكسيكى .. ومتحققا من أن الحجر ليس محتاجا لأن يظل صلبا من الداخل . لقد حاولت ان أفرغه .. الفتحات التى عملتها فى النحت كانت محاولة فى هذا الاتجاه .. لتحرر الشكل وفى الوقت نفسه لتحقيق ثلاثة أبعاد فراغية .

سؤال : ان الشكل المملوء بالهواء (بقصد الفراغ أو الفتحات التى فى التمثال) ليس فى الواقع الا عمل المثال .. (يقصد انه بدون هذه الفراغات والفتحات فان المثال لا يعمل شيئا) .

مور : عمل المثال مهم ايضا وعلى نفس المستوى بالنسبة للقطعة الصلبة الصماء .

سؤال : أظن اننا عندما نربط العمل المكسيكى بعملك فاننى كنت أضع فى أعتبارى « الوجوه » بالدرجة الاولى (يقصد أن ارتباط فن مور بالفن المكسيكى يقتصر على الوجه فقط وليس على التمثال بأجمعه)

مور : لست أدرى . ربما توجد هناك رابطة ما .. لاننى معجب بالسكون والسطوة الظاهرة بالنسبة للرأس فى النحت المكسيكى .. نوع من الحضور .. اننى

اترنح كلما نظرت الى بعضها . انني أمتلك هـذه الاعمال المكسيكية منذ حوالى عشرين عاما .. وربما توجـد هنـاك رابطة فى خلفيتي الفنيـة .. انني أتصور أن الاشياء التى تراها كل يوم لابد أن تدخل فى عملك .

سؤال : الملك فى مجموعتك الملكة والملكة يلفت النظر بأن الملك هو واحد من الشخصيات الرجالى التى قليلا ما تظهر فى أعمالك .

مور : هذا صحيح .. اظن انني عملت حوالى ثلاثة أو اربعة تماثيل للرجال . كل أعمـالى — فى الواقع للنساء ، فى الحقيقة ان موضوعى فى النحت هـو قوام المرأة .

سؤال : لماذا ؟

مور : لا اعرف لماذا .. ببسـاطة لأننى مهتم بذلك . لمـاذا ؟ .. لست أعـرف ولا أظن انني أريد أن أعرف .

سؤال : هل تريد أن تقول انه من المستحيل بالنسـبة للفنـان أن يتحدث عن عمله وان هـذا البرنامج بالتالى عديم الفائدة ؟

مور : لا . اطلاقا . ما أريد أن أقوله هـو أن الفنـان لا يجب أن يخـاطر يفقـد شيء .. بأن يتكلم عن عمله . لا يجب أن يفقد التوتر الضرورى لفنه .

سؤال : عنـدما ننظر الى اعمالك نلاحظ ان فكرة الأم والطفل قد شغلتك كثيرا ..

مور : فى الواقع . فى وقت ما كان كل ما أفعله يتحول فى النهاية الى . أم وطفل . لماذا ؟ لست أدرى .

سؤال : هل ترى ان هناك فارقا كبيرا بين العذراء والطفل وبين الأم والطفل ؟

مور : نعم هناك فارق كبير . فى العـذراء والطفل يجب الا يكون هنـاك ترفع تماما ولـكن بعض الصفات المقدسـة التى يمكن أن تبقى الى الابد . ولقد حاولت أن اترجم هذه النظرة للعـالم .. ولـكن الى أى درجة استطعت ذلك . لا أدرى ..

سؤال : ما هذه القطع والأشياء التى تجمعها حولك ؟

مور : انها أشياء غريبة جمعتها على شـاطىء البحر .. من الحديقة .. من حقل .. عظام .. حصى .. قطع خشب .. فى الواقع أى شكل يجذب نظرى، فى أى وقت . كل ما أفعله هو أن التقطه وأحفظه عندى . وأن أمتلك هذه المجموعة من حولى معناه اننى عندما أستيقظ فى الصباح وأتجول هنا فاننى أحس بأن أفكارى تتحرك . المثال هو مجرد هذا الاهتمام بالشكل .. وليس بالافكار الأدبية . أى شـكل مهما كان .. النـاس .. الأشـجار .. السحب .. إى شكل يمكن أن يكون نقطة بداية .

سؤال : لقد لاحظت انه توجد صــورة واحدة فقط فى الاستوديو .

مور : انها الصورة الوحيــدة التى تمنيت أن أمتلكهــا . انها احدى أعمال (سيزان) وهى عنوان فرحتى بالحياة . لقد رأيتها منذ عام فى أحــد المعــارض وذهلت بها. لم انم لمدة ليلتين أو ثلاث ليال محاولا تقرير ماذا يجب أن افعل .

فى هذا التكوين أعتقد ان سيزان كان يحاول أن ينافس كل الأشــياء التى اعجب بهــا . لقد كان يحاول ان يعمل كل ما يعرفه .. كان يحــاول ان يتعلم .. ان يكتشــف .. وأن يقلل من مشــاكله ويحولها الى مشكلة واحدة فقط . وليس معنى ذلك ان هذا التكوين يعتبر كاملا .. انهــا مجرد (سكتش) . ولكننى على اى حال لا احب الكمال المطلق .. اننى اتصور ان الانسان يجب أن يناضل فى اتجاه شىء ما .. وهذا أفضل من أن تعمــل أو تحصل على أشياء سهلة . ربما هناك سبب آخــر أيضا لاعجابى بهذه اللوحة وهــو أن شــكل المرأة التى رسمها هى من نفس النوع الذى أحبه ..

سؤال : البنات الصغيرات .

مور : لا .. ولــكن البنــات الناضــجات .. النســاء الناضجات .. وفى الوقت نفســه مع قليــل من الرومانتيكية .

سؤال : النقطة التى أثرتها من قبل عن الكمال .. هل أن يبدو النضال واضحا بالنسبة للعمل المنتهى ؟

مور : الواقع اننى لا اتوقع أن تكون المشكلة سهلة الحل، وفى الواقع هذه هى مشكلة سيزان .. لقد كان مستعدا لأن يصارع ضد كل من احبهم .. ضد كل أساتذته القدامى .. انه لم يكن مقتنعا بالتأثيرية لقد قال اننى أريد أن أضع التأثيرية فى موضعها .. اى فن للمتاحف .. بمعنى انك عندما تذهب الى المتحف لترى أعمال روبنز ، والجريكو فانك تحس ان هناك شيئا ما قد فقد .. شيئا ليس عريضا بما يكفى .. ليس عميقا بما يكفى .

سؤال : فى احد تماثيلك وأقصد به التمثال ذا القطعتين. هل الشخصيتان منفصلتان تماما ؟

مور : التمثال مصنوع من قطعتين .. الرأس نهاية والرجل نهاية والمسافة بين الاثنتين تكون علاقة بين الجسد كله ..

سؤال : معنى ذلك انه لو عرض هذا التمثال فانك تفضل اما أن ندور حوله واما أن يكون هناك شخص ما يديره لنا .

مور : اننى أفضل أن أدور حوله .. اننى أعتقد ان التمثال يجب أن يظل فى مكانه والشخص هو الذى يجب أن يدور حوله .. التمثال عبارة عن خليط من الجسم الانسانى والمنظر الطبيعى ..

لورانس داريل

رباعية الاسكندرية الروايات الأربع : جوستين ـ بالتازار ـ مونتليف ـ كليا ـ كلهم يدورون فى الاسكندرية . هذه الروايات الأربع جلبت بعض الشهرة لداريل هنا فى انجلترا ، وقبل ذلك فقد كان داريل معترفا به بطريقة اوقع فى المانيا وفى فرنسا على الأخص التى صنع فيها شهرته . عن طريق الشعر والرواية ومسرحياته ومقالاته فى النقد ، واليوم يعتبر داريل واحدا من قادة الكتاب فى هذا العصر .

يقول داريل عن حياته الاولى فى باريس : شكرا لله اننى تحولت الى رجل اوروبى فى سن الثامنة عشرة (يقصد من ذلك انه لم يكن منتميا الى بريطانيا وهو الرجل البريطانى) فى سن الثانية والعشرين قرأ كتاب هنرى ميللر : مدار

السرطان . ومن اربع سنوات كتب : « الكتاب الاسود ـ الموت الانجليزي » . اهمية هذا الكتاب بالنسبة له هو : « لأول مرة استمعت الى صوتي أنا نفسي . » .

خلال الحرب كان يعمل فى وزارة الخارجية فى الشرق الأوسط وبلاد حوض البحر الابيض . منذ الثلاثينات عاش فى باريس وأثينا والاسكندرية وبلغراد والقاهرة وريودى جانيرو وكريت وقبرص ورودس . تاريخ هذه السنوات كلها هو كيف تدخل عمله فى كتابته وكتابته فى عمله ، وكان طبيعيا فى سنة ١٩٥٢ ان يترك عمله كملحق صحفى فى بلجراد ويذهب الى قبرص . ولكن بدات المشاكل تغزو قبرص فطلب منه أن يذهب الى نيقوسيا للعمل كمستشار فى القسم الصحفى فى نهاية هذه الفترة كتب « الليمون المر » وقد استلهمها من تجاربه فى قبرص ، وكانت هذه الرواية هى التى جذبت اليه الانظار فى انجلترا . وفى هذه اللحظة أدرك داريل . اما الكل أو لا شيء ..: « أن أعيش أو أن أموت بواسطة الكتابة » كان فى جيبه أربعمائة جنيه ومسئولية عائلية كبيرة .. بكل هذا ذهب الى الريف وهناك عاش الضروريات وبدأ يكتب بسرعة مذهلة مغامرا بكل شيء فى سبيل رباعيته : الاسكندرية .

ولقد كسب داريل المغامرة .

ولد داريل سنة ١٩١٢ ، يعيش بالقرب من بلدة نيس (فرنسا) .

المحرر : لماذا تعيش فى مكان مهجور كهذا ؟

داريل : أظن ، ان يولد الانسـان فى المنطقة الاسـتوائية فانه لا يستطيع أبدا أن ينزع الشمس من دمه ، لقد ولدت فى الهند ، وكان طبيعيا ــ لذلك ــ أن أحب منطقـة حوض البحر الابيض . وتوجد ، بالطبع ، أسباب أخرى ، اننى أحسست انه بعد انقطاع الحياة لفترة طويلة خلال الحرب . أحسست اننى أريد أن أعيد تكوين نفسى لبضعة سنوات فى ذلك أوروبى لكى أكتب اننى أعى جيدا ان هـذا الاتجاه لا يلقى تأييدا من الكتـاب الشبان . انه يبـدو لى انه قد أصبح تقليدا أن تعيش خارج بلدك ، فى هذه الأيام ، ولـكننى أعتبر الحـرب مسئولة عن ذلك ، انه تقليد قديم وصحى بالنسبة للكتاب البريطانيين فى أن يعيشوا خارج وطنهم .. أو على الأقل لتزور الخارج تذكر بيروت ــ شيلى ــ كيتس ، ثم ابطالى أنا عنـدما كان عمـرى واحدا وعشرين عاما ، روبرت جريفز .. هكسلى .. الى آخره . انهم جميعا قضوا سـنوات طويلة خارج الوطن . ولم يحتقرهم أحد بسبب ذلك .

المحرر : اتظن انه من الممكن للرجل الانجليزى أن يعيش فى أوروبا ؟

داريل : اعتقد ان أى افتراض آخـر يعتبر افتراضـا مميتا . اننى لا اتكلم عن الكتاب .. اننى أتكلم عن

كل انسان ، ببساطة ان ذلك ليس مرغوبا فيه بالنسبة للوضع السياسي الحاضر ، هذه حقيقة . لقد استطاع هنرى الثامن أن يمزق الحبل ويفصلنا عن أوروبا ، ومع هذا فنحن مازلنا ننجذب الى باريس وروما ووارسو .. وهكذا .

المحرر : معنى هذا انك بالرغم من انك تعيش فى أوروبا وتجذبك التقاليد الاوروبية فانك فى نفس الوقت لا تحس ان الرابطة بينك وبين انجلترا قد تمزقت؟

داريل : على العكس . ان اللغة هى جواز السفر بالنسبة للشخص .

المحرر : هل تعتبر نفسك فى المحل الاول روائيا أم شاعرا؟

داريل : اننى أعتقد ، حقا ، اننى شاعر . فى الشعر ربما لا يوازى دورى حجمى الحقيقى ولكن ذلك يبدو واضحا فى النثر . اننى أكتب النثر بطريقة الشعر . بالطبع الشعر أصلا أكثر رقة وذاتية . انه يأتى من أعمق أعماق النفس . انت لا تستطيع أن تدفع شاعرا لكتابة الشعر . للشعر الهامه الخاص من ناحية التكوين، ولذلك فانه يعتبر اليوم لعبة غير اقتصادية ، لأنك تحتاج الى ثلاثة أسابيع لتكتب ثلاثة أبيات من الشعر الجيد وبالنسبة للرواية تستطيع أن تتصرف لدرجة تدمير بعض الأشياء ، ولكن فى الشعر اذا فعلت ذلك فانك تدمره هو نفسه . وهذا هو السبب فى أن الشعر

صعب ، ولكن من المحتمل أن تعيش على الشعر وحده .

المحرر : هل الحياة التى خلقتها لنفسك هنا هى النهاية فى حد ذاتها أم انها ببساطة هى مجرد مكان للكتابة ؟

داريل : ربما أحسن مكان للكتابة . الكاتب يحتاج الى الوحدة ، وهذا على العكس من الافتراض الذى يقول ان الكاتب ــ الى درجة ما ــ هارب . بينما الحقيقة انه يحتاج الى ان يبتعد عن الناس حتى يستطيع الاقتراب منهم . ان عمله كله هو العطاء كل شخص فنان ولكن أكثر الناس يحبون حياتهم بطريقة عادية تقليدية والعكس تماما بالنسبة للفنان ، انها قدرة ما ، اذا أردت ، أو سر تعيشه فى وحدة .. بالألم والجد والورق وربما بعد ذلك نأمل أن نعيش حياتنا .

المحرر : اى انواع الروتين تعيشه ؟ .. كيف تعمل ؟

داريل : عندما كنت شابا كنت أشرب القهوة بلا لبن (اذا طلبت قهوة فى بريطانيا فمعنى ذلك أنها قهوة بلبن وداريل يقصد ان شرب القهوة السوداء نوع من الفساد) ــ وكنت أدخن السيجار فى المدرسة وفى منتصف الليل ، ولكننى الآن أستيقظ قبل الفجر ، واشرب عددا من فناجين القهوة وأستمتع وأنا فى سريرى على ضوء الشموع ثم أجلس بعد ذلك الى الآلة الكاتبة وأكتب باستمرار دون أى

توقف حتى الساعة الثانية عشرة . فى نهاية اليوم أغرق فى دخان السجاير وفى أحاديث مع النـاس وعن القلق والمشاكل .

المحرر : ماذا تفعل بباقى يومك ؟

داريل : هناك الكثير الذى يعمل فى أرض كهذه الارض . ممثلا أشجار الزيتون الميتة هذه مفروض أن اقطعها خلال شهور الدفء استبدادا لاستخدامها فى المدفأة أيام الشتاء . كذلك مع الأولاد أجمع الفواكه .. هذه الجدران أيضـا صنعتها بنفسى سـاعتان فى اليوم أعطيهما لمثل هذه الاعمال . فى المساء أضع قطعة خشب كبيرة فى المدفأة ثم اضـع اسـطوانة لموزار وبالطبع أنام مبكرا .

المحرر : لقـد وصفت رباعيتك ، روايات الاسـكندرية الاربع بأنها بمثابة تحقيق عن الحب الحديث .

داريل : لقـد اردت أن أثير السـؤال حول أى نوع من الاتصال كان يوجد بين عالم الانسان العاطفى .. عالم الظلال الذى نعيش فيه .. عالم الآلهة الذى نحمله داخل نفوسنا ليس هذا كلاما عن القصـيدة ولا كلاما عن الفلسفة . لقد حاولت أن أسـتخدم مضمون (فرويد) ولا أستخدم الرؤية القـديمة الأخلاقية .

المحرر : معنى هـذا انك الى حـد ما على العـكس من

د . هـ . لورنس الذى يرفع الحب والجنس على ما يمكن أن تسميه ظل الحياة فى العقيدة ؟

داريل : نعم . لقد ظل لورنس أخلاقيا ، انه من الصعب أن نكـون كذلك اذا عرفت (فـرويد) الذى بين جنبيك .

المحرر : اذن فأسباب وجود كثير من أنواع الحب المختلفة والعلاقات فى الرباعية هو بسبب انك ترى الحب ممكنا بالنسبة لأى شخص تحت أى ظروف .

داريل : نعم . هــذا هو المعنى بالضبط . ولكن حقيقة تعــدد هــذه العلاقات فى اتجــاهات مختلفة تلقى أمامنا سؤالا : هل الشخصية الانسانية وهم ؟

المحرر : نعم لأن الرباعية كلها قائمــة على مجمـوعة من الناس نراها فى مواقف مختلفة ثم فى كتــاب بعــد الآخر نرى نفس الشىء مرة ومرة ومرة ومرة ولكن من وجهات نظر مختلفة ، لماذا أخذت هذ الطريقة ؟

داريل : اننى لا أظن ان أكثر الناس قد تحققت أو لعلها تحققت الآن ، الى أى درجة ان أفكارنا عن العــالم الخارجى والداخلى فى الانسان والآراء حول العــالم الذى يعيش فيه قد أصبحت الآن عجيبة وغامضة ومعقدة للدرجة التى أراها انها تستحق اليــوم ان تشد انتباه الروائى .

المحرر : اذن فأنت يمكن أن تقــول ان نظرية اينشــتين

تقدم الخلفية الطبيعية بالنسبة للكتاب (الرباعية) بنفس الطريقة التى يقدم فيها (فرويد) الخلفيـة النفسية ؟

داريل : نعم « تماما » وأظن ان هذا عدل . ولكن ليست هذه تماما نظرة حديثة . ان وجهة نظر فرويد خلقت سنة ١٩٠٠ وكان لابد أن تأخذ وقتا لتصل الى رجل الشارع اننى اتحدث عن نفسى . انى لم أفهم نظرية فرويد لسنوات طويلة . اننى حتى الآن مازلت أشك فى اننى قد فهمت . وعلى اى حال فاننى أحاول الآن أن أجندها لشىء ما .

المحرر : فى الأدب ؟

داريل : اذا كان ذلك ممكنا .

المحرر : توجد شخصيتان فى الرباعية (بورسواردن) و (دارلى) ولقد قدمتهما فى الكتاب على أساس انهما كاتبان . الى أى درجة يمكن أن تقول ان هاتين الشخصيتين تمثلان لورنس داريل ؟

داريل : كل شىء فى الكتاب له علاقة ما بلورنس داريل . انى أعنى اننى جوستين ومونتليف ولكن الى أى درجة ؟ .. هنا لا أستطيع أن أجيب ، انك لا تصور وجوه أشخاص فى الحياة . انك تأخذ فقط الأشياء المزيفة التى تلاحظها عن كيف يتصرف سفير ما .. اذا كنت تعرف كيف يتصرف .. ولكن دون أى انسانية فيها .

شيء واحد يحتاج اليه الكاتب بالنسبة للقارىء المثالي وهو ان يصدق هـذا القارىء أســاسا فى صدق الكاتب حتى ولو كان الكاتب على خطأ . انك تحتاج بشدة الى مساندة القارىء عندما تحاول أن تصل الى شيء صعب الوصول اليه ، لأنك ببساطة تريد أن تصــل الى التفــاحة . وانت بالطبع . لا تستطيع أن تضمن ان الكتاب سوف يكون على الصورة التى كنت تريدها . ولكن القارىء المثــالى شخص هو أولا يثق فى اخلاصــك . . يعرف انك لا تحاول أن تقــذفه بالطين . . يعــرف انه يوجد منطق وعقل . وثانيا انه اذا لم تعجبه النتيجة فانه سوف يتصل بك أو يكتب اليك صارخا فى وجهك . والمشكلة هى : اننى فنان وأفكر فقط فى المســائل العمليــا فيما يتعلق بفنى . العالم ملىء بالفنــانين الذين يتصفون كقساوسة . وقساوسة يتصفون كأنهم آلهة ، ولقد جاء الوقت الذى يجب فيــه أن نفكر فى هذه المسائل بطريقة أوضح .

المحرر : يورسواردن فى الرباعيــة يقول : الشيء الذى يجب أن تفعله هو أن تضحك حتى تؤلم وأن تؤلم حتى تضحك .

داريل : نعم ، يجب أن يحدث هــذا لأنك اذا اعتصرت التراجيــديا بما يكفى فانك ســـوف تتحول الى

كوميديا ، واذا اعتصرت الكوميديا بما يكفى فانك سوف تؤلم ذقنك .

المحرر : ما هى عقيدتك ؟

داريل : لست أدرى . اننى أحاول أن أكتشف ذلك . ولكننى غير متـأكد ، اننى الى درجة ما . موافق على كل العقائد .

مارى مكارثى

مارى ماكارثى كاتبة أمريكية ، روائية وناقدة ، عندما نشرت روايتها الأولى « الواحة » سنة ١٩٤٩ كتب عنها الناقد سبريل كونولى : انها شيء نادر فى هذه الأيام .. والآن تجاوزت شـــهرتها أمريكا وانجلترا .. واصبحت معروفة فى العالم كله .

من رواياتها : أصدقاؤها ـ غاية العلوم ـ الحياة اللطيفة . وحديثا كتبت سيرة حياة باسم : ذكريات فتاة كاثوليكية شابة وكتب أخرى عن فينيس وفلورنســـا كذلك كتبت مجموعة مقالات عن طبيعة الرواية الخيالية ومقالات أخرى فى النقد المسرحى فى الفترة من سنة ١٩٣٧ الى سنة ١٩٥٧ .

وحديثا كتب عنها فرانك كرمود ـ وهو الناقد الذى يختلف معها فى أشياء كثيرة ـ كتب يقول : لكى يختلف الواحد

منا مع مس مكارثى فان معنى ذلك اننى اقل امانة من الحقيقة • ومعناه فى الوقت نفسه اننى اقل ذكاء منها • اننى لا استطيع ان افكر فى اى كاتب يعتبر صمته مضر بصحتنا على المستوى الأخلاقى والذهنى دون أن أفكر فى مارى مكارثى •

ولدت مارى مكارثى سنة ١٩١٢ ، حاليا تعيش فى باريس • والحديث التالى لا يتم فى بيتها ولكن فى الاستوديو •

المحرر : ان الكتب التى لها تأثير كبير والتى تصل الى انجلترا من أمريكا ليست بالضرورة روايات ولكنها اعمال يتوخى مؤلفوها أن يهبوا للفكر السيكلوجى ما كان مفروضا أن يوهب للفكر الروائى .. ترى. أهذه وجهة نظرك ؟

مكارثى : الى حد ما .. اننى أعتقد أن الرواية فى الماضى كانت تركز على التاريخ وكانت أيضا شديدة الالتصاق بالصحافة .. وأعنى بهذا ، أن الرواية كان دورها دورا اخباريا . ولكن فى الخمس عشرة سنة الأخيرة توقفت عن القيام بهذا الدور لقد توقفت عن دورها الخبرى الى الدور السيكلوجى. وبعض هذه الروايات الأخيرة تعتبر بمثابة نصف خلق فنى وبعضها الآخر ليس خلقا فنيا على الاطلاق .

المحرر : تقصدين ..

مكارثي : (مقاطعة) بروست مثلا . يوجد أيضا أو مازال متبقيا بعضا من ذلك فى رواية يوليسيس (تأليف جويس) : يوم ما .. سنة ما .. كل ما حدث سجل فى ذلك اليوم . وانظر مثلا الى رواية تولستوى الحرب والسلام .. انها تعطيك تاريخا .. شخصية نابليون .. علم الحرب . وانظر مثلا الى دستويفسكى .. انه يقدم لك تاريخ الرهبان الروس ، انني أعتقد ان أحسن الروايات لابد أن تساهم فى هذا الاتجاه ، ولكن الآن تغير الموقف . ان الرواية تمر بأزمة مخيفة لأنها تتحول الى صحافة .. سيكلوجى ، كتب رحلات ، كتب فن ــ .. كتب فلسفة .

المحرر : هل تظنين أن هذا يعتبر شيئا سيئا بالنسبة لأمريكا ؟

مكارثى : اننى أعتقد ان الامريكيين لديهم تلك العادة الغريبة التى تنحصر فى رغبتهم فى القراءة عن انفسهم .

المحرر : هل تظنين ان هذا يحدث أيضا بالنسبة لانجلترا ؟

مكارثى : فى الواقع الانجليز اكثر مناعة .. انهم اقل اهتماما بما يعتقده الناس فيهم .

المحرر : ولماذا يهتم الامريكيون الى هذا الحد ؟

مكارثى : أعتقد ، جزء منه سببه انها بلد جديد لاأحـد يعرف بعد ما هى أو من نحن . وما زالت أمريكا تعتبر دائما جديدة لأن اناسا كثيرين مازالوا يأتون اليها (تقصد بالهجرة) فى الوقت الذى كتب فيه جيمس كتبا مثل « الامريكيون » يبدو لى أنه كان واضحا من هم هؤلاء الذين يكتب عنهم .. ولـكن المسألة الآن غير واضحة .

المحرر : الذين يكتبون اليوم فى أمريكا بصرف النظر عما اذا كانوا روائيين أو علماء نفسـانيين أم صحفيين يظنون انهم مثقفون وكلمة مثقفين نادرا ما نستعملها هنا فى بلدنا (انجلترا) . هنـا يوجد رجال .. محامون .. وزراء .. أو كتبة فى مصلحة البريد ووسط هؤلاء جميعا تجد المثقفين وغير المثقفين .. فانت لا تستطيع أن تقول ان المحامى أكثر ثقـافة من رجل البريد .. فالثقـافة هنـا غير مرتبطة بعملك .. بينما العكس تجده فى نيويورك .. فانت تذهب الى مجموعة ما من الناس تطلق على نفسها كلمة : مثقفين بينما هم فى الحقيقـة لاينتمون الى هذه الفئة اطلاقا .. والسؤال الآن : لماذا يتواجد هؤلاء ؟

مكارثى : أولا اننى أتصور ان المثقف معنـاه : شـخص تعود أن يهتم بالأفكار .. من الممكن أن تكون مثقفا غبيا أو متوسطا أو جيدا . ولكننى أتذكر ان ابنى

جاء ذات يوم وقال لى : ماما . ان أبى ليس مثقفا .. أنه مجرد رجل أدب . وهكذا فانك تستطيع من خلال هذه الجملة أن تعرف الفارق بين الاثنين .

اكثر كتابنا الروائيين وخصوصا هؤ المعروفين فى الخارج مثل همنجواى وشتاينبك يعتبرون غير مثقفين .. بل أكثر من ذلك .. انهم ضد الثقافة . بمعنى انهم لا يمكن أن يغتصبوا عن طريق الثقافة . المثقفون اذن هم الناس الذين يهتمون بالأفكار ، والذين يكتبون مقالات .. وأحسنهم هم هؤلاء الذين يكتبون كتبا .

المحرر : هل تستطيعين أن تصلى الى القول بأن همنجواى لم تغتصبه الافكار ؟

مكارثى : بالتأكيد .

المحرر : نتيجة هذا هل يمكن أن تحددى ما اذا كان كاتبا روائيا جيدا أم رديئا ؟

مكارثى : الواقع أننى لست من المعجبات بهمنجواى منذ سنوات مضت وعندما كنت صغيرة أحببت روايته (الشمس تشرق) . أحببت أيضا (وداعا للسلاح) .. ليس أكثر ..

المحرر : شهرة همنجواى هنا انه رجل وحيد يكتب عن هؤلاء الذين يعانون من الوحدة .

مكارثى : أنهم جميعا اعضاء فى مجتمع سرى .. نادى . وهو بمثابة الرئيس لهذا النادى . ولديهم جميعا التعاليم الاولية والطقوس والاشارات الى آخره .

المحرر : الاشارات التى تدل على عذابهم ؟

مكارثى : لا .. انهم يرتدون الاشارات الحمراء التى تدل على الشجاعة .

المحرر : الاشارات التى تدل على عذابهم ؟

مكارثى : لا .. انهم يرتدون الاشارات الحمراء التى تدل على الشجاعة .

المحرر : وهل هذا دليل الزيف ؟

مكارثى : اظن ذلك . وعلى أى حال فان مالا احبه فى همنجواى هو أن كتابته محدودة بطبقة خاصة .. اننى لا اعتقد ان دور الكاتب هو أن يكتب لطبقة خاصة .. وأن يكون متعاليا على الضعفاء .. والمثقفين والنساء . كل كتب همنجواى تدور حول هؤلاء ــ فقط ــ الذين ينتمون الى مجموعته .

المحرر : مفروض ان الناس لها حدود معينة . اليس كذلك) .. أقصد أن أغلب الناس فى كتبك عبارة عن شخصيات من المثقفين .. اليس كذلك ؟

مكارثى : بالطبع .. كل شخص له حدود معينة وآفاق معينة ولكن المفروض ان يحاول زيادة مساحة هذه الحدود بقدر الامكان . (جين اوستن) لها آفاق

محددة ومع هذا فان كتبها لا يمكن أن نطلق عليها انها متعالية .

المحرر : مشهور انك قلت يوما ان الغضب شيء ضروري للكاتب . لماذا يعتبر الغضب ضروريا للكاتب ؟

مكارثي : انني لا أذكر انني قلت هذا ولكنني أعتقد ان قدراً أو شكلا ما من الغضب يعتبر ضروريا وحسنا بالنسبة لأي شخص . كاتبا أو غير كاتب . بالطبع ممكن أن تكون كاتبا عظيما دون أن يكون لديك أي قدر من الغضب . ولكنني أعتقد ان الغضب ضروري في هذه الأيام . العالم الآن شيء مخيف ولابد أن يكون هناك من يستطيع أن يتكلم . هناك صمت هو في نظري بمثابة خيانة عامة بالنسبة لما يحدث . في الصحافة في الاذاعة .. في الاعلان .. في التعليم .. وببساطة يتحمل الناس كل ذلك أو يقبلوه انني أحب أن أرى شخصا ما يصرخ قائلا : فليتوقف كل هذا .

المحرر : أتعنين حقا ان كل هذا زيف ؟ .. هل التعليم كله زيف ؟

مكارثي : لا .. ولكن يوجد الكثير والكثير في هذا العالم . وأي فكرة بعد استعمالها تتحول الى زيف . اذاقلت شيئا لأول مرة فان هذا الذي أقوله صحيح ولكن اذا بدأت في تكراره فان معنى ذلك افتراض وجود قدر من الزيف في هذا الذي قلته .

المحرر : لكن من المؤكد ان هناك أفكارا من الضرورى أن تتكرر فى كل وقت .

مكارثى : نعم ، ولكن ربما بكلمات جديدة .

المحرر : اذا عدنا للحديث عن الرواية .. هل توافقين أن رجال علم النفس لم يستلهموا الكثير من الروائيين فى الولايات المتحدة فقط ولكن مجموعة كبيرة من القصاصين هم انفسهم من رجال علم النفس .. أقصد مليئة باتجاهات اجتماعية ؟

مكارثى : بودى أن اعتقد انك محق . انه يبدو لى ان هذا بالضبط هو ما فقدته الرواية ؟

المحرر : اننى أريد أن أعطيك مثالا عن احدى أعمالك .. فلنقل مثلا روايتك : أصدقاؤك هذه الروايه — يبدو لى — انها مليئة بانتقادات اجتماعية .

مكارثى : أشكرك . اننى أتمنى أن يكون ذلك صحيحا . انه يبدو لى أن رواياتى مليئة بتشويهات وتحريفات خذ مثلا روايتى الأخيرة : الحياة اللطيفة . اننى فى هذه الرواية لم أصف ككاتب ما رأيته كشخص.

المحرر : هذه سر قوتك فى الحقيقة .

مكارثى : مهمة الكاتب فى الأساس هى أن يقول الحقيقة .

المحرر : لماذا كان نقدك المسرحى قاسيا ؟

مكارثى : لسبب واحد وهو ان الجميع كانوا ساكتين ومن المؤسف اننا عدنا ثانية الى هذا السكوت .. المسرح هذه الأيام سيء جدا جدا اننى أحب المسرح ولست أعتبره فنا أقل من غيره . كل الذين يكتبون عن المسرح ويتكلمون عنه لايعطونه نفس القدر الذى يعطونه للرواية . انهم بذلك يسمحون للمسرح بالانحدار .

المحرر : جون أزيورن واحد من كتاب المسرح .. وهو الوحيد الذى لم تكونى قاسية بالنسبة له .. لماذا تعطينه كل هذا التقدير ؟

مكارثى : منذ أن توفى برناردشو ، نحن الشعوب التى تتكلم الانجليزية لم تستمع الى صوت واحد له نغمة حقيقية مشحونة بالعواطف ، وبوجود ازبورن ابتدأنا نسمع هذه النغمة فى المسرح . ان المسرح يهتم بالكلام .. بالحديث ويبدو لى انه لم يعد هناك من يهتم بذلك ، المسرح كلام .. حديث ويجب أن يكون هذا واضحا .. وهذا هو ما وجدته فى ازوبورن .

المحرر : قلت ان كتاباته مشحونة بالعواطف .. هل العاطفة تكفى لعمل مسرحية جيدة ؟

مكارثى : لا .. ولكن اذا لم يكن لديك أى شيء فعلى الأقل يجب أن نطالب بتلك العاطفة .

المحرر : اننى اعتقد انه قد حدثت شبه صدمة الى القراء هنا فى انجلترا انك لم تكونى فقط قاسية بالنسبة للمسرح التجارى ولكن قسوتك شملت أعمال تنيس وليامز وآرثر ميللر .

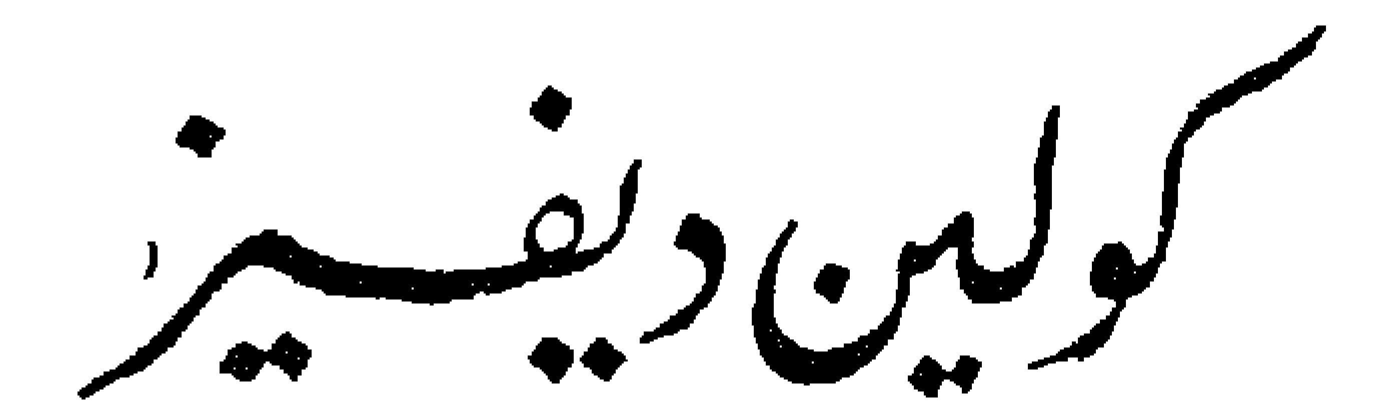
مكارثى : لست أرى كيف يمكن لأى شخص أن يصف تنيس وليامز بأنه ليس أكثر من كاتب تجارى . انه لا يقدم مسرحيات للمثقفين والطلبة الشبان أو للشباب بصفة عامة . انه يقدم مسرحا للطبقة المتوسطة . ولجمهور ما بعد الشباب .. هؤلاء الذين يجلسون على مقاعدهم وينصتون الى هذا (العلك) المجرد تماما من العاطفة . يجلسون كالأبقار التى تنتظر من يحلبها . بالنسبة لى أن تنيس وليامز هو خلاصة الكاتب الروائى . آرثر ميللر حالته مختلفة . مسرحية موت بائع جوال ــ بالطبع ــ تستحق بعض الاعتبار . واذا كانت له بعض مسرحيات ناجحة فان هذه مسألة عرضية .

المحرر : هل كتبت انت نفسك مسرحية ؟

مكارثى : لا .. اننى أعرف كثيرا عن المسرح للدرجة التى تمنعنى من ممارسة الكتابة له .

المحرر : انك تكتبين بفرح عن الأشياء الحزينة . أليس كذلك انك تريدين العالم سيئا ؟

مكارتى : نعم ، ولكننى مع الأسف لدى مزاج سـعيد .
فى بعض الأحيان أحس أن هنـاك تناقضا مخيفا .
كيف يمكن أن تستمتع بالحيـاة وتضحك عنـدما
يكون تقييمك للموقف سيئا الى درجة كبيرة ؟ ..
انك تبدأ بأن تحس بأنك منافق . كيف يمكن أن
تتصالح مع الأشياء التى لا تعرفها ؟ .. كل ما عليك
أن تفعله هو أن تقبل تناقض القوانين .



« ولد كولن ديفيز سنة ١٩٢٧ فى (وابردج) ، تعلم فى مستشفى كريستى ثم درس بعد ذلك فى الكلية الملكية للموسيقى • حيث تعلم العزف على (الكلارينيت) • فى سنة ١٩٤٩ تزوج من المغنية ايريل كانتيلو – وفى ذلك الوقت بدأ يلفت النظر كعازف ممتاز •

بين سنة ١٩٤٩ وسنة ١٩٥٧ أصبح قائدا للاوركسترا ولكن لم يرتبط اسمه خلال تلك السنوات بفرقة معينة • حتى سنة ١٩٥٩ عندما عين قائدا مســاعدا لفرقة أوركسترا اسكتلندا التابعة لـ/ال بى.بى.سى وهنا يقول ديفيز : «لقد تعلمت القيادة فى ذلك الوقت وكانت هذه الوظيفة هى التى حولتنى الى قائد معروف •• لقد ارغمتنى على ألا اخاف» •

في سنة ١٩٥٩ قاد (دون جوان) في قاعة (رويال فستفال هول) وهي أشهر قاعة للموسيقى في لندن • وكانت هذه فرصة عظيمة بالنسبة له • واطلقت عليه الصحف : انه الأمل الواعد بالنسبة للقيادة في بريطانيا منذ توماس بيتشام •

ومنذ ذلك الوقت راح يقود في أوروبا ، وفي موسكو حيث أخذ الجمهور يصفق له خمس دقائق متواصلة بعد قيادة فرقة الاتحاد السوفيتي السيمفونية •

يعمل حاليا مديرا موسيقيا لفرقة (سادلر ويلز) بلندن • والحديث التالي سجل دون (مونتاج) والحديث قصير الى حد ما لأنه تم خلال فترة راحة قصيرة أثناء بروفة •

المحرر : انني في بعض الاحيان اعتقد انه بالرغم من ان القائد الموسيقي يعتبر مهما اثناء البروفة فانه ليس بهذا القدر من الاهمية أثناء الحفل نفسه ، مارأيك في هذا ؟

ديفيز : هذا غير صحيح . ولكنني أعتقد انه اذا كان قائد الفرقة يؤدي عمله على احسن وجه فانه يعتبر مركز العمل كله . الموسيقيون يراقبونه ويحاولون ان يصرعوا كل الاقتراحات التي آثارها اثناء البروفة . ومن هنا تبدو اهمية القائد . اذا لم يكن هناك قائد سوف ترى تسعين موسيقيا كل منهم يحاول أن يعرف شيئا بطريقة مختلفة .

المحرر : كيف اصبحت قائدا ؟ .. كيف يمكن لأى شخص ان يكون قائدا هنا فى هذا البلد .

ديفيز : أول شيء انه يجب عليك أن ترغب ـ بما يكفى ان تكون قائدا موسيقيا يجب أن تكون الموسيقى فى دمك لماذا ؟ . لعل (فرويد) هو والذى يستطيع أن يجيب على ذلك . اذا كنت ترغب فى القيادة بما يكفى .. واذا كنت لاتستطيع ان تجلس ساكنا عندما تنصت الى الموسيقى فى هذه الحالة يجب أن تجد الموسيقيين الذين يعزفون لك لكى يعبروا عما فى نفسك بالطريقة التى تريدها .

المحرر : هل وجدت الموسيقيين الذين يرضون العزف معك فى أيامك الاولى ؟

ديفيز : الواقع اننى كنت سعيد الحظ .. كانت هناك مجموعة من أصدقائى الموسيقيين وبعد الحرب كانوا جميعا جوعى للموسيقى . لقد تعودوا ان يلتقوا مساء مرة كل اسبوع ليعزفوا شيئا ، فسألت عما اذا كان ممكنا ان أقود ؟ قالوا : نعم . ثم بعد أن قدمت اول مرة سألت : من فضلكم هل من الممكن اعادة ذلك ؟ ...... فأجابوا : نعم ثم سألوا : لماذا لا تستمر فى التجربة ؟ .. اعتقد ان هذه كانت نقطة التحول . عندما اكتشفت ان العازفين من الممكن ان يقبلوا العزف لى فأن ذلك يبرر الاتجاه الى اتخاذ القيادة كعمل .

المحرر : فى تلك الايام ، منـــذ اربعة عشر عاما . بالرغم من انك كنت تستطيع ان تستقدم بعض العازفين ليعزفوا لك .. هــل كنت تعتبر نفســك حقيقة قائدا او موسيقيا ؟

ديفيز : لا .. لم اكن على الاطلاق . كانت توجد أشياء كثيرة لا أعرف عنها شيئا ، كان على أولا أن أعمل بجد لأتعلم كيف أتغلب على الزمن . قد يبدو ذلك غباء ، ولكن فى الحقيقة لكى تستطيع أن تتغلب على اثنتى عشرة نوتة فى (مازورة) واحـــدة دون أن تفكر فيها معناه انه يجب عليك أن تتمرن على ذلك وقتا طويلا . انه شىء يشبه المشى . انك فى البداية تتعلم أن تمشى ببطء وانت تفكر فى طريقـة المشى ولــكن بعد ذلك تنسى كل شىء عندما تكون قادرا على المشى .

المحرر : اتســتطيع الآن أن تهزم الوقت دون أن تعى ، ومفكرا فى أشياء أخرى فى نفس الوقت ؟

ديفيز : نعم . اننى أفكر فيه فقط عندما يكون صعبا .

المحرر : هل كنت فعــلا تعمــل طول الوقت لتصل الى ذلك ؟

ديفيز : نعم فى البيت كنت اجلس على مقعــد وامــامى النــوتة وابدأ التمرين : عن طريق الاذاعة .. عن طريق الاسطوانة .. أى شىء .

المحرر : كونك عازف على الكلارينت فاننى اتصور انك تعرف عن آلات الاوركسترا ؟

ديفيز : اننى أعرف الكلارنيت بالطبع واعرف أيضا آلتين من الآلات الوترية خلال سنوات الدراسة ، ولكن اذا ما قررت أن تكون قائدا موسيقيا فانه أصبح واجبا عليك أن تعرف الكثير من الآلات الموسيقية التى ستعمل تحت امرتك .

المحرر : هل قراءة النوتة الموسيقية تختلف بالنسبة القائد عن عازف الكلارنيت ؟

ديفيز : بالتأكيد . انها مسألة معقدة جدا . لعازف كلارينيت مفروض أن تتعلم قراءة الموسيقى المكتوبة للكلارينيت . ولكن كقائد موسيقى فان عليك أن تتعلم قراءة النوتة المكتوبة للنفير .. لآلة الهارب .. اى آلة قديمة . وبمرور الوقت تصبح المسألة بالنسبة لك مسألة طبيعية كالكلام .. أو — مرة أخرى — كالمشى .

المحرر : أريد أن أعرف كيف يكون رد فعلك بالنسبة لنوعين مختلفين من الموسيقى فلنأخذ موزار وفاجنر كمثال. كل منهما مختلف عن الآخر تماما. هل معالجتك لموسيقى كل منهما تختلف عن الأخرى ؟

ديفيز : ليس هذا ممكنا .. انه عالم مختلف .. والرؤيا أيضا مختلفة وبالنسبة لى .. اننى أستطيع أن أقول أن هذه هى مشاعرى الخاصة تجاه هذه المسائل . بالنسبة لموزار بالذات .. فى عمل عظيم مثل الناى السحرى .. اننى أستطيع أن أصفها بنفس الطريقة التى وصفها بها واحد من المثقفين عندما قال : هذه القطعة تجعلك تحس ، الى درجة كبيرة . بأنك مذنب أو مخطىء .. فى هذه القطعة مسألة دينية .

اننا لسنا على مستواها . بالرغم من أن كل العواطف الانسانية موجودة فى هذه القطعة ومع هذا فما زلنا دونها تانهاوزر (أسم اوبرا وتانهوزر هو بطل الاوبرا من موسيقى فاجنر) من ناحية اخرى ليست على هذا المستوى بالنسبة لى . ولو كان موقفك منها جديا فانه لا مفر من أن تسىء الى نفسك .

المحرر : بشىء ؟ .. هل تقصد انها تدنسك ؟

ديفيز : نعم ، اذا أردت أن تستخدم هذا التعبير . انها شىء وثنى . أو فلنقل انها شىء يعيب بالنسبة للشخص للدرجة التى تجعله يلقى بعينيه الى اسفل .

ومن ناحية أخرى انها أوبرا مثيرة لأى مايسترو لكى يقودها لسبب واحد هو خصوبة مؤلفها

(فاجنر) . لقد كان متـأكدا من انه أعظم موسيقى وجد فى الحياة ، ولقد كتب هذه الصفحات البشعة التى لم يكن ليجرؤ أى انسان آخـر أن يكتبها . انها فى الحقيقة أوبرا مثيرة الى حد كبير .

المحرر : ليونارد برنشتين (مؤلف وقائد موسيقى أمريكى حديث) قال مرة ان فن القيادة فى الأســاس هو فن اتخاذ قرارات لا نهاية لها .. واحــدا بعــد الآخر . هل توافق على هذا الكلام ؟

ديفيز : الواقع ان هذا سليم تماما وهو ما يفعله القائد أثنــاء البروفة . اذ المفروض عليــك أن تتخـذ القرارات التى فى صالح كل الناس الذين تتعــامل معهم ، ولكن أثناء الحفل نفسه فانك لا تتخذ أية قرارات .. انك تعيش هــذه القــرارات التى اتخذتها أثناء البروفة وتأمل أن تأتى على الصورة التى تريدها .

اليزابيث فرنك

درست اليزابيث فرنك (الفنانة المثالة) في مدرسة جيلد فورد للفن ثم في مدرسة تشسيلسي للفن ، حيث تقوم بالتدريس الآن ، ولدت اليزابيث فرنك سنة ١٩٣٠ وفي أواخر الخمسينات اصبحت شهرتهـا عالمية ٠ عرضت اليزابيث فرنك تماثيلهـا في هولندا وبلجيكا والمانيا والسويس وامريكا ، وفي بريطانيا بالطبع ٠

ان ما يثير القلق في (تصورات) اليزابيث فرنك ٠٠ سواء في لوحاتها او تماثيلها هو مخلوق له عالمان ، نصفه طائر ونصفه الآخر رجل ٠٠ وموضوعها الرئيسي ـ كما تقول ـ هو الحياة باعتبارها مهددة بالموت ٠

وما يدهش في شخصيتها هو عدم اهتمامها اطلاقا بوضع

الجمهور أو بالشهرة الجماهيرية أو آية شهرة من اى نوع • وهي نادرا ما تتكلم عن أعمالها ، وإذا تكلمت فانها تتكلم بطريقة مباشرة دون زيف أو ادعاء • ولقد قمنا بتسجيل هذا الفيلم معها وهى تعمل فى الاستديو الخاص بها • ولقد قام بهذا الحديث معها صديقها الشاعر والكاتب (لورى لى) •

لى : اليزابيث فرنك فتاة صغيرة استطاعت خلال فترة قصيرة أن تصنع من اسمها شيئا فى أوروبا وأمريكا . وهى تنحدر الى الجنسية البريطانية عن أسرات هولندية واسكتلندية وايرلندية وكندية . ولدت فى (سافولك) . ولقد كانت ولوعة بالصيد فى الاجازات ولعل هذا يشرح الى حد كبير اهتمامها برسم ونحت الطيور ثم يمزج الطيور بالرجال . عندما جاءت الى تشيلسى (اسم حى راق وفنى فى لندن) لتدريس الفن التقيت بها .. أعطتنى لوحتين من أعمالها فى مقابل أن أقوم باعطائها دروسا موسيقية على آلة الجيتار .. وأعتقد انني الذى كسبت هذه الصفقة .

ومامن مرة تقابلنا الا وتكلمت عن الفن . اذا لم تكن تعمل فانها تحب أن تختلط بالناس الذين تعرفهم : الفنانين .. الممثلين .. الصحفيين .. مذيعى التليفزيون انها شخصية مألوفة جدا

بظهــورها فى الحى ومألوفة أيضــا باختفائهــا عن الحى . انها تعيش فى عالمين واحد منهما هو هــذا العــالم المرئى الســهل الذى نعرفه .. وواحــد لا يعرفه الا هى وحدها . انه ذلك العــالم الذى ينتظرها باستمرار . انه مكان أبيض .. هادىء .. انه ذلك العالم الداخــلى الذى يعمــل بعقلها .. مذكرات .. تصــورات .. ورق .. ســلك .. صحف قديمة . خشب انها كل الاشياء التى تحتاج اليها لتنحت أو لتنشىء تماثيلها .

فرنك : اننى لا أستطيع أن اعيش بلا مكان أعمل فيه .. اغلق على نفسى الباب واخلو لنفسى. اننى عادة . وبارادة ، لا أرسم واحدا من أفكارى أو أشكالى : من العالم الخارجى عندما أترك هــذا الاســتديو فاننى أترك هذه الافكار والاشــكال حيث هى .. اننى لا أخرج لاتناول فنجانا من القهــوة واتحدث عن أعمالى .. اننى ببساطة أتركها تماما طالما أننى تركت الاستديو .. اننى لا أحب أن أناقشها مع أحد . ولست أحب أن أتحدث عما أعمله أو عما يعمله الآخرون اننى أحب أن أخلق كل شىء هنــا .. فى هــذا الاســتديو . هــذا هــو المكان الذى أعمل فيه وعلى أن أبقيه بعيدا عن كل شىء . انه عالم حيث أبدأ فيه العمل وادرس فيه أفكارى لأحولها الى (أشكال) ولا يوجد أى انسان هناك الا هذه الافكار . أنه شىء رائع أن أكون قادرة على

الهرب الى الاستديو الذى أملكه ثم اضع أفكارى المجردة الى أشكال صلبة .. الى تماثيل .. ان لدى طموحا أن أكون مثالة عظيمة . اننى أعتقد ان الانسان يجب أن يكون طموحا .. اننى أريد أن أمتلك القدرة على التأثير على الناس الذين ينظرون الى أعمالى .. على ألا يكون هذا التأثير دراميا أو ميلودراميا . اننى أنتج أحسن أعمالى عندما أكون تحت الضغط . ليس ضغطا من الخارج ولكن من داخل نفسى ، اننى أخلق الضغوط التى احتاجها. عندما أبدأ يجب أن يكون لدى قدر من التوتر . أعمالى العظيمة تمت تحت ظروف فى غاية الصعوبة

لى : اليزابيث فرنك لاتخرب ، بل تبنى . النحت ــ كما تقول ــ بطىء جدا بالنسبة لها . انها يجب أن تعمل بسرعة بينما (الفكرة) مازالت تعيش معها. ان أية قطعة منحوتة يجب أن تمر خلال مشروعات مرفوضة قبل أن تصل بها الى الشكل الذى تريده .. انها تعمل بسرعة . تبنى بسرعة وباستمرار ، ومدركة انه لا رؤياها ولا المادة التى تستخدمها يمكن أن تنتظر .

انها لا ترسم من الحياة ، انها ، وبارادة لا تنقل أى شىء .. رموزها فى ذاكرتها وفى خيالها .

فرنك : فى الفن، لا أحب الحقيقة . اننى ارى الحقيقة . اننى أرى الحقيقة حولى بما يكفى عندما أكون

خارج الاستديو . انني أريد أن أخلق نزواتي وأوهامي (الشكلية) على ملاحظاتي للانسان والحيوان .

لى : بالرغم من أن اليزابيث ولدت في الريف الا انها اختارت أن تعيش في لندن ، انها تحب طبيعتها ولا تستطيع أن تعمل في مكان آخر غيرها . ولكن الريف .. القوة وقسوة الحياة الطبيعية تبدو بالنسبة لها كما لو كانت جزءا من كل شيء تفعله .

فرنك : عندما كان عمري اثنى عشر عاما ، كان ذلك بعد معركة (دنكرك) .. كان ذلك هو آخر مرة ارى فيها ابي حتى نهاية الحرب خلال هذه السنوات كنت أقضى أجازتي في العاب الصيد .. الحمام .. الأرانب ، اى شيء يؤكل . في البداية كنت أتضايق عندما أصيب الحيوانات الصغيرة خطأ ، ولكن بعد ذلك استطعت أن اتفادى صيد هذه الحيوانات ، واستطعت بالتدريج أن استمتع بالصيد . انني لم استمتع بالقتل ، ولكنها كانت مسألة تتعلق باستعمالي البندقية بطريقة سليمة .

لى : في بعض الأحيان كانت الرؤيا بالنسبة لها تصدمني .

فرنك : في ملاحظاتي الاولى اكتشفت ان الحياة والموت يشكلان جانبا كبيرا من اعمالي .. العنف في (شكل) ميت مختلف تماما عن العنف كشيء حي . انني

واعية تماما بالعنف الموجود فى هذا العالم . لست أقصد من ذلك أننى عشت حياة عنيفة فيما عدا تلك الفترة التى كنت أصطاد فيها الحيوانات وكان رد الفعل عندى جادا .. انها لم تقلقنى فقط ولكنها أعطتنى احساسا بالحزن واليأس . اننى أتذكر ـ مثلا ـ فى نهاية الحرب اننى كنت فى غاية القلق دون أن أعرف تماما تفاصيل الرعب فى ألمانيا ، اننى مدركة تماما ان الرجال والحيوانات يواجهون بصراع أمام الحياة وأن عليهم ان يدافعوا عن أنفسهم .. ليس فقط فى ميدان القتال ولكن فى الحياة كلها بصفة عامة ، ولذلك فأنا أحاول فى أعمالى أن أركز على التوتر الذى .. يسببه هذا الصراع . اننى معجبة بالقوة عندما تواجه بالضغط . هذا هو العنف الضرورى بالنسبة لعملى .

لى : عندما نرى تلك الاعمال « الطيور الرجال » فاننا نلاحظ ما هو شخصى فيها ومن الواضح ان اليزابيث فرنك متأثرة الى حد كبير بها .. مثلنا تماما . انهم عدوانيون ملعونون .. انهم يبدون مثل كابوس « العمر » .. رمز الى الدوار الجماعى للانسان .

فرنك : اننى أعتقد ان كل شخص له شىء ما يخاف منه . كثيرون يخافون الموت . مخاوفى تولد لدى الأفكار للنحت . الخوف انه لا يوجد وقت كاف

بشبه تماما الاحســاس بصدمة كهربائية . اننى فى وضع لأن اكون قادرة لأن أحول هذا الاحســـاس الى « شكل » لأن ذلك هو الشىء الوحيــد الذى استطيع ان أفعله .

فى عملى يوجد دائما ما يذكرك ـ باستمرار ـ بالموت : رجل طائر يسقط . طائر يصلى مع ضحية . الموت فى نظرى مهم بنفس درجة أهمية الحيــاة . ليست هـــذه الأهميــة بمثـابة نظرة مرضيـة أو ســوداوية للحياة . لا اننى فقط قد تعرفت على هذا القدر من الأهميــة الذى يؤكد للحيــاة عندى ضرورتها . ان « الاشكال » التى اعملها مستوحاة من احساس بالاحترام للحياة المهددة دائما بالموت.

روبرت جريفز

ان تعرف ان روبرت جريفز مؤلف العديد من الكتب فى التاريخ والآثار والدين والأساطير ، فان ذلك يعتبر مبررا كافيا لأن تتصور انه يمتلك مكتبة والعديد من الكتب التى لا مثيل لها . ولكن الحقيقة ليست كذلك .. فان روبرت جريفز يعمل بمجموعة قليلة من الكتب . يمتلك اساسا أهم ما انتجته الانســانية من اليونان واللاتين والانجيل والشــعر . يمتلك ايضا مجموعة اخرى من دائرة المعارف والقواميس وبعض المراجع . « اننى اعتقد ان لدى الكتب الضرورية فعلا » .

كتب النثر لا يحترمها .. وعن الشعر يقول :

الشعر والنقود على طرفى نقيض .

الشعر هو الذى آكسب روبرت جريفز شهرته .

سؤال : مســــتر جويفز .. ان لك شهرة كبيرة فى انك عندما تكتب شيئا فانك تغطيه تغطيــة شاملة .. ولكن أن تكتب كتبا فى مواضيع مختلفة .. ألا تخشى انه من الممكن أن يوجه لك اتهام بأنك هاو ؟

جريفز : اننى لا أعترض على كلمة هاو أكثر مما أعترض على كلمة غير محترف ! كل من الكلمتين تعنى انك تحب عملك وانا احب عملى . الاختيار الذى أمامى هو أن أكتب نفس الكتاب فى كل مرة كما يفعل غيرى وبين ان أكتب كتابا مختلفا عن الآخر فى كل مرة . وهذا يجعلنى احس بالملل لأننى أمل نفس الموضوع المكرر .. وخصوصا ان هنــاك دائما موضوعات كثيرة يمكن الكتابة عنها . ان السؤال هو أن تعمل بجدية وان تكون مثيرا طوال الوقت . اذا فعلت هذا فان الشخص الآخر ، أى القارىء ، لن يحس أبدا بالملل .

سؤال : هل تستطيع ان تخبرنى كم كتابا كتبت حتى الآن ؟

جريفز : الواقع اننى لاأعرف الآن . آخر مرة عددتهم كانوا ثمانين .. لابد انهم قـــد وصلوا الآن الى مائة .

سؤال : انه من المستحيل ألا الاحظ هذه السلال المليئة بالاوراق فى هذه الحجرة وفى حجرات أخرى من

هذا المنزل : هل معنى ذلك أن ماتكتبه تعيده مرارا ؟

جريفز : نعم . عندما تركت المدرسة تشاجرت مع الناظر ويومها قال لي ان أحسن أصدقائي هو سلة الاوراق المهملة . بالطبع لقد قصد الناظر اهانتي ، ولكنني أخذت الاهانة بطريقة جدية . انا شخصيا ليس لدى مانع من أن أرمي بهذه الاوراق في القمامة لان الموقف في أسبانيا يختلف عنه في انجلترا (المعروف أنه يعيش في أسبانيا) هناك في أسبانيا تستطيع ان تبيع هذه الاوراق باعتبارها (زبالة) ويساوي الرطل ثلاث بنسات . انني رجل حريص اقتصاديا لدرجة انني لاأكتب على وجه واحد فقط من الورق .. واكتب على أى ورقة يمكن أن تصلح للكتابة . فأنا أكتب أولا ثم أصحح بعد ذلك .. ثم أكتب بعد ذلك على الآلة الكاتبة .. وهنا تكون الصورة النهائية لما أريد ان أكتبه قد اكتملت . انني أكره البداية دائما .. ولكنني أستمتع كثيرا بالتكرار والاعادة . أعتقد ان أغلب الناس تكره ذلك .. ربما انني شخص غريب .. لست أدرى .

سؤال : ماهو طبيعة هذا العمل الذى تكتبه الآن ؟

جريفز : في البداية يجب أن أعرف تماما ماالذى أريده .. وبعد أن تكون الفكرة قد اكتملت في ذهني فإن

السؤال التالى بعد ذلك هو محاولة العثور على الشكل المناسب للقارىء لان لدى نظريات مختلفة ومتنوعة عن كيفية كتابة النثر بطريقة سهلة . وبالرغم من أن البعض يحلو له أن يقول ان صدى العمل ينتهى تماما بعد السطور الاربعة الاولى الا ان هذا الصدى يعيش فترة أطول بالنسبة للقارىء بالرغم من انه قد لايدرك ذلك ببساطة . كثير من الكتاب لايهتمون بذلك ولكننى حساس جدا فيما يتعلق بقرائى .

سؤال : عندما تكتب كتبا تاريخية أو تراجم وما الى ذلك فاننى اتصور انك تحتاج الى مكتبة كبيرة . واحد من الاشياء التى ادهشتنى أنك لاتملك الا مجموعة من الكتب القليلة .. ولاتوجد فى هذه الانحاء مكتبة كبيرة يمكن أن تستعين بها .

جريفز : عندما تكتب رواية تاريخية فانك لاتحتاج فى الحقيقة الى كتب كثيرة . انك تحتاج الى الاصل التاريخى سواء كان من اللغة اللاتينية أو اليونانية. غير ذلك ليس ضروريا لان التفاصيل كافية بأن تفرقك . وأنا هنا لدى التاريخ .. ومجموعة كبيرة من القواميس وبعض الكتب التى احتاج لان أعود اليها اذا ماكان ذلك ضروريا ، وبعد ذلك يكون من السهل أن أعيش فى تلك الفترة التاريخية التى أكتب عنها واظل أعيش فيها طوال تلك الفترة التى

اكتب فيها الرواية . فمثلا عندما كنت أكتب كتابا اسمه Sergent Lamb ، وكان بطلا يحارب ضد الامريكيين خلال حرب الاستقلال .. وقتها قالت لى زوجتى : لقد اعددت أنت المائدة لثلاثة أشخاص .. وكان مفروضا أن تعد المائدة لى ولزوجتى فقط ولكننى كنت أفكر طول الوقت فى.

وعندما كنت أكتب (كلودياس) كان مفروضا ان أكتب عن معركة حاربها فى (كولشستر) مع الملوك البريطانيين المحليين ولم تكن لدى معلومات كافية من المصادر التى لدى .. ولذلك كان على أن اخترع واخترعت .. لقد كتبت عن المعركة كلها بالاسلوب الذى تصورت أنه من الضرورى أن يكون قد حدث بذلك الشكل .

سؤال : عندما يكون الامر أمر كتب مثل (كلودياس) أو كتب تدور حول الكلاسيكيات .. هل تظن أن حياتك بجانب البحر الابيض (يعيش فى أسبانيا) تساعدك على الانتاج بطريقة أوقع ؟

جريفز : بالطبع ، لان البحر الابيض لايتغير من هذا المكان الى فلسطين . بالطبع توجد اختلافات بسيطة فى طرق الحياة ولذلك فأنت لاتحتاج الى خيال كثير لتعود الى الماضى . لقد اكتشفت أن وجودى هنا يساعدنى كثيرا على كتابة هذه الكتب لاننى أرى

امامي جذورا قوية تعتبر شاهدا على ان هذا الذى اكتبه ليس مجرد قصص . انني أحب أن يكون عندى عملة قوية أو قطعة من تمثال أو شيء من هذا القبيل . انني ألمس هذه الاشياء وأعتقد أنني استخرج شيئا منها بطريقة عجيبة . وللحقيقة فان هذه الجزيرة (مايوركا) كانت في وقت ما جزيرة تابعة للرومان . انها كلها جزيرة رومانية .

سؤال : هل تحس ان وجودك هنا يجعلك تحس بأنك شبه معزول ؟

جريفز : بالعكس . انني احس بأنني ، بوجودى هنا ، كما لو كنت في وسط العالم وأحس أن باقي العالم بالنسبة لي هو بمثابة شيء خارجي . وفي بعض الاحيان أقوم بغزو للحضارة بأن اقضي بضعة أسابيع في انجلترا أو امريكا ، وبالرغم من انهم في امريكا يعاملونني على مستوى (السجادة الحمراء) (أى كرؤساء الدول أى باحترام عظيم) الا انني افضل العيش هنا . هنا لاتوجد اية ضغوط على الاطلاق . هنا الناس طيبون . لقد عشت هنا طوال الثلاثين عاما .

سؤال : اذا تكلمنا عن كتابة الشعر باعتباره المناقض للشعر ..

جريفز : (مقاطعا) صعب جدا بالطبع . الشعر يتطلب

وحدة تامة . انني استطيع ان اكتب نثرا فى اى مكان أتواجد فيه . الشيء الوحيد الذى لاأحبه هو تداخل اى نغمة مع (الريتم) الذى تدور قراراتى حوله . ولكنك فى الشعر تتعرض لدراسة عميقة . واذا قوطعت فان هذه مسألة مميتة تماما كما لو أضطررت الى الاستيقاظ فى نفس اللحظة التى تكون قد اغمضت فيها عينيك بعد يوم متعب .

سؤال : كم (تسويدة) تكتبها من أجل قصيدة ؟

جريفز : المسألة تختلف من قصيدة الى أخرى . عادة سبع أو ثمانى (تسويدات) وفى مرة ما . اقتضى الامر ٣٥ (تسويدة) . وفى العادة عندما أصل الى التسويدة الرابعة او الخامسة فاننى أكتب القصيدة على الآلة الكاتبة وهنا تبدو لى القصيدة مختلفة عن شكلها وهى مكتوبة باليد .. وهكذا فاننى أبدأ النظر اليها بطريقة موضوعية . وبالطبع يأتى الوقت الذى يجب أن أترك فيه القصيدة ، ربما يوما أو اكثر ولكن عقلى يظل يفكر فيها بطريقة لا ارادية الى أن اكتشف شيئا كنت قد افتقدته . ان المسألة تستغرق وقتا طويلا لكى أقرر ما اذا كانت القصيدة تنشر أم لا .

سؤال : بالرغم من انك تعيش فى (بايوركا) منذ سنوات طويلة فانك لم تكتب الا شعرا قليلا عن هذه الجزيرة .

جريفز : اننى أعتقد ان انجلترا مازالت هى الارض التى توحي الى بالشعر . أحيانا أكتب عن شجرة زيتون أو غير ذلك من هذه الجزيرة . ولكن مازالت انجلترا هي مثيرتى .

سؤال : هل ترى نفسك ككاتب يكتب الروايات والمقالات وغيرها ويكتب الشعر أيضا ، أم انك تعتبر نفسك ـ أصلا ـ شاعرا ؟

جريفز : فى الاصل : شاعر .. لقد اتخذت قرارى منذ أن كان عمرى خمسة عشر عاما ان ذلك سوف يكون عملى ولقد سلكت الى ذلك كل الطرق ماعدا الفترة التى قضيتها فى الجيش . عندما تركت الجيش بعد الحرب العالمية الاولى قررت أنه من المستحيل أن التحق باىوظيفة ولم يحدث مايجعلنى أغير هذا القرار . ولكن بعد ذلك يتبقى سؤال هو اننى يجب أن أعيش وانا رجل مسئول عن اسرتين واربعة أولاد ومفروض أن يحصلوا على قدر ممتاز من التعليم ومعنى ذلك انه كان يجب أن أحصل على مصدر للرزق بطريقة ما . ولقد اكتشفت ان كتابة الروايات وغيرها وسيلة مناسبة ولكننى كنت حريصا على أن أبتعد عن السياسة والكتب والنادى . اننى غير منضم الى اى تنظيم لاننى احس أن الشاعر يجب أن يظل مستقلا تماما لكى يكون قادرا على أن يعمل بطريقته الخاصة .

سؤال : معنى ذلك انك كشـــاعر فانك ملتزم تمـــاما بشيء ما ؟

جريفز : انني ملتزم تماما بالشعر ولو سألتني اى شعر اعني فانني سوف أعطيك مليون اجـابة ، ولكن ما أفكر فيه هو الحقيقـة الشـعرية وهي الشيء الوحيد الذى أحاول الحصول عليه .. وهى شيء بعيد عن الحقيقة التاريخية والحقيقة العلمية أو اى حقيقـة عقلية . انها حقيقة فـوق أى حقيقة عقلية .

سؤال : هل هى متميزة عن الحقيقة الدينية ؟

جريفز : الواقع انك يجب أن تختـار عنـدما تتكلم عن الحقيقـة الدينية .. اننى أعتقـد أن الحقيقـه الشعرية تقترب من الدين فى صورته الطبيعية .

سؤال : كثير من الشعر الغامض موجود هذه الايام ولكن أشعارك تبدو لى فى غاية الوضوح . ومع هذا فقد قلت مرة أن شعرك ليس للجمهور .

جريفز : لقد كتب من أجل الشعر نفسه ، والجمهور كما اراه يشبه شكلا صغيرا تضعه على رسم هنـدسى ليبين لك مقياس الرسم . وأنت لايمكن أن تتعامل مع مثل هذا الشكل .

سؤال : .. هل معنى ذلك ــ اذن ــ أنك تحدث نفسك؟

جريفز : لا .. اننى اتصور اننى اعمل قطعة صغيرة من السحر . اننى اضع خاتما حول تجربة حتى تبقى، واى شخص مسموح له أن يكتشف هذا الذى عملته اذا استطاع أن يفهم الشعر .

سؤال : كثير من أشعارك تبدو لى - بالرغم من أنها كتبت فى مكان جميل كهذا - تبدو لى أنها مثيرة للمتاعب . هل هذا صحيح ؟

جريفز : نعم . الشعر فى رأيى يجب أن يكون مثيرا للمتاعب ..

كاتينا باكسينو

بعد ان ترى مدام كاتينا باكسينو في واحدة من مسرحيات اليونان الكلاسيكية فانك لا يمكن ان تنسى صوتها أبدا . وليس عجيبا أنها عندما كانت صغيرة تدربت في جنيف وبرفين وفينالتكون مغنية اوبرا . ولكنها كانت تريد دائما ان تكون ممثلة . ولقد مرت عشر سنوات ومرت حفلات كثيرة ناجحة قبل أن تقبل أسرتها الحقيقة وهي انه من الممكن أن تكون هناك ممثلة وأن تتمتع بالاحترام . ومنذ ذلك الوقت اكتسبت كاتينا باكسينو شـــهرتها كأعظم ممثلات هذا العصر . ولعل دورها في فيـــلم همنجواى لمن تدق الأجراس هو الذى جذب اليها انظار الناس ، وهناك أفلام أخرى مثل « العم سيلاس » .. الحداد يليق باليكترا ..

ولقد رآها الشعب البريطانى فى دور جيرترود فى مسرحية هاملت • ومدام الفنج فى مسرحية ابسن ، الأشباح ، وقدمت الى تليفــزيون الـ بى بى سى مسرحية لوركا : عرس الدم بجانب مسرحيات أخرى •

ولكن وبلا شك فان عملها هى وزوجها فى المسرح القومى اليونانى •• هذا العمل هو الوحيد القريب الى قلبها • ففى هذا المسرح حاولت هى وزوجها تخليص المسرح اليونانى من الأفكار الألمانية ومن الرومانسية الفرنسية • على ان يركز على مسرحيات التاريخ بوجهة نظر جديدة •• مع استخدام الكورس كعنصر تكاملى للمسرحية ومع ترجمة النصوص الى اللغة الحديثة •

وقد لعب هذا الدور زوجها ، العبقرى ، الكسيس مينوتس •• مسئول الاخراج الأول •• والممثل الأول وفى اعادة ميلاد المسرح اليونانى فى هذه لعبت كاتينا باكسينو ادوارها الخالدة : جوكستا ـ هكيوبا ـ ميديا • الكترا ـ اجافا •

وكان لابد ان يتم تصوير هذا الفيلم واجراء هذا الحديث فى اثينا نفسهاوفى قلب المسرح القومى •

المحرر : ماهو فى نظرك ، ونظر زوجك ، الدور الذى يجب أن تقوما به للمسرح القومى اليونانى ؟

باكسينو : أن نخلق تقاليد .

المحرر : الم تكن هناك تقاليد ؟

باكسينو : لاتنس اننا كنا تحت حكم الاتراك مدة اربعمائة سنة وحورنا فقط خلال حياتنا هذه . وهكذا فلم تكن تمتلك شيئا .. فقد كان دورنا في البداية ان ننظر الى بلدنا لنحررها .. وبعد ذلك : المسرح ، والآن أصبحت الدولة مسئولة عن المسرح ومعنى هذا أننا نستطيع الآن أن نحقق ماكنا نحلم به .

المحرر : استعادة الدراما اليونانية القديمة ؟

باكسينو : لا ، ليس استعادتها . لاننا لانقدم عروضا أكاديمية كما يفعلون في الجامعات .. عروضا مملة بالطبع . نعم نحن نريد استعادتها بطريقة عصرية .. نقربها من الناس .. نجعلها مفهومة للجميع .. وهذا معناه الا نتكلم والاقنعة فوق وجوهنا كما كانوا يفعلون في القديم .. لماذا نحاول استعادة اشياء قد ماتت فعلا . ثم هناك اللغة اليونانية القديمة التي لم يعد يفهمها أحد .. ولا حتى الطلبة .. يفهمها فقط أساتذة الجامعة .. ولكننا لاتقدم عروضا مسرحية لاساتذة الجامعة وحدهم . ولذلك يتعين البحث عن شكل آخر .

المحرر : شكل آخر يتمشى مع الظروف المعاصرة ؟

باكسينو : ليس تماما .. اذ من المفروض دائما أن يكون «الاصل» موجودا ، البعض يحاول الآن أن يلبس الشخصيات القديمة ملابس حديثة ويدخلها

البارات ليشربوا الويسكي على أساس ان هذا هو التجديد .. وهذا خطأ .. ولايهمنى ان أقوم بمثل هـذا العمل .. ان مانفعله هـو أن نحـافظ على الشكل القديم .. الشكل الكلاسـيكى .. ولكن بوسائل حديثة .. وماأقصده بكلمة وسائل حديثة هو أن استخدم النغمات المألوفة .. مثلا خطوات الرقص على سبيل المثال .

أن أحاول أيضا أن اجـد طريقـا لاسـتخدام الكورس استخداما آخر وهذاشيء فيغاية الصعوبة. الكورس هو التعبير عن الدراما انه ينقد الدراما .. ماسبق أن تم ومايمكن أن يتم بعد ذلك .. واحد منهم يكمل الآخـر .. اذا فصلت اى منهمـا عن الآخر .. فمعنى ذلك .. لاشيء . في أيام اخيلوس كان عدد أفراد الكورس خمسة عشر .. خمسـة عشر وليس أربعة عشر أو ستة عشر .. ولكننـا نحاول الآن استخدام عشرين الى ثلاثين فردا .. يتحدثون في وقت واحد .. ويتحدثون أيضا كأفراد .. مع استخدام الرقص الحركي .. كل وسـائل التعبير .. واكتشـفنا ان هـذا كله كان في صالح العمل الدرامي .

المحرر : كيف يؤثر ذلك فيك باعتبـارك ممثلة ؟ عنـدما ينحصر دور الكورس في أن يعكس ماحدث فعلا ..

هـل تجـدين كممثلة ، ان ذلك يمـزق التوافق في العمل الدرامى ؟

باكسينو : بالعكس .. انها تساعده وتغنيه .

المحرر : كيف ؟

باكسينو : لاأستطيع أن أشرح لك بالضبط . انها تعطينى احساسا بالبهجة كل ماأعرفه هو اننى أحتاج ان يستمر الكورس بدونه اعتبر اننى قـد انتهيت . عندما يتدخـل الكورس ويشرح الموقف .. يشرح غيرة وعاطفة ميديا .. على سبيل المثـال .. فان ذلك يعتبر عاملا مساعداً للدراما ومساعداً لميـديا نفسها .

بالطبع لاتوجد الآن مسرحيـات أكثر جـدائة الكلاسيكيات القديمة هى أكثر المسرحيات التى يمكن أن تمثلها ـ حداثة .

أوديب نفسه جاسوس يحاول أن يجد قاتلا ثم يكتشف انه هو نفسه القـاتل لدرجـة انه يعاقب نفسه دون أن يدرى إنه يفعل ذلك. وهكذا لن تكون قاتلا وجاسـوسا فى نفس الوقت .. هل يوجـد تكامل أكثر من ذلك ؟

المحرر : الى اى درجة نجحت فى جعل المسرح الكلاسيكى كجزء من التقاليد المعاشة فى اليونان الحديثة ؟

باكسينو : اعتقد اننا نجحنا مائة فى المائة ، وسوف اخبرك لماذا ، لان جمهورنا ليس محدودا بل من كل انحاء اليونان .. بجانب ذلك هناك السـياح من المان وانجليز وامركان . هناك ايضا الناس البسطاء .. الفلاحون . لاتنس اننا فى الصيف نمثل أيام الآحاد امام جمهور يصل تعداده الى عشرين الفا من الناس العاديين .. وهم يفهمون كل ما نعمله .. وهـذا هـو ما يجعلنا نحس بالفخر ، اننا اسـتطعنا ان نلمس قلوبهم

المحرر : هذا الجمهور هل يحضر ليرى اعمال سوفوكليس أم ليرى باكسينو .. انت شخصيا ؟

باكسينو : لا . ليروا سـوفوكليس .. بالطبـع الآن يحضرون ليرواباكسـينو . فى البـداية لم يكن يعرفوننى ولكنهم كانوا يعرفون أن باكسينو تمثل فى مسرحيات سوفوكليس اذا استطعت ان تلمس قلوبهم فقد حققت السـعادة .. هذا هو بالضبط ماوصلت اليه .

المحرر : هل هذه الأدوار صعبة فى التمثيل ؟

باكسينو : صعبة جدا وتحتاج الى ممثل مقتدر . لقـد حـاولت .. حتى الادوار الصـعبة .. حتى المستحيلة مثل (جوكستا) . انه دور صغير ولكنه صعب الى درجة الاستحالة عندما تعلم انهـا أم

اوديب وانها عاشرت ابنها وأصبح لديها أولاد منه .. انها لم تعد تعرف كيف تقبل هـذا الجنون . انها تجربة فى غاية الضخامة . قلبها لم يعد يحتمل ذلك الموقف . فى اللحظة التى تعرف فيها أن هذا هو حدث .. ماذا تفعل ؟ تنتحر . لقد حاولت ان تقـول شيئا .. ولكن كان ذلك مسـتحيلا ، كل مااستطاعت أن تقوله : «لاتسألنى مرة أخرى .. لقد انتهيت .. انتهيت» ثم ذهبت بعيدا لتشنق نفسها . ولكن الممثلة التى تؤدى هذا الدور يجب ان تكون قادرة على ان تعطيك الاحساس بأنها قد ماتت من قبل ، انها ماتت منذ تلك اللحظـة التى عرفت فيها ماحدث . وهذا هو وجه الصعوبة اننى ارتعش فى كل مرة أمثل دور جوكستا لان المشكلة انه لايوجد صراخ .. لايوجد انفجار .. لايوجـد اى تعبير . ان سوفوكليس لايساعدك ابدا . لاشىء الا مجرد الشعور .. وفى كل مرة احاول ان اجـد طريقا جديدا للتعبير . فى بعض الاحيان أسـتطيع وفى أحيان أخرى يبدو أن الجمهور ليس مهتما بما يكفى .

المحرر : فى المسارح المكشوفة التى تتحـدثين عنها هـل يمكن أن تقولى ان عروضك فيها ثابتة .. اى غير متقلبة ؟

باكسينو : لايوجد عرض يتمتع بالثبات على الاطـلاق .

لا فى هذا المسرح او فى غيره لاننى أمتلك مايمكن ان اسميه العين الثالثة التى تلاحقنى وتتدخل وتقول كان هذا حظا ياعزيزتى .. كان مفروضا أن تصرخى قبل تلك اللحظة ... او بعدها .. وتقول ايضا : لا لا لا .. أعتقد أن الغرض كان حسـنا ولكننى اعتقد أنه من الممكن أن يكون أحسن من ذلك .

المحرر : كما لو كنت تـريدين أن تقـولى انك تراقبين نفسك أثناء التمثيل .

باكسينو : تماما ، وفى كل وقت بالرغم اننى اثناء التمثيل اغوص تماما فى الشخصية لدرجة أننى أعتبر نفسى اننى فقدت تماما .. فأنا لم أعد مدام باكسـينو ولكننى اصبحت الشخصية نفسها . وبالرغم من هذا فالعين الثالثة موجودة لتراقبنى، وتسـاعدنى فى أن أتجنب اخطائى .

المحرر : هل تجدين أن طريقة التمثيل فى السـينما وفى التليفزيون تتشابه مع التمثيل فى المسرح)

باكسينو : انك تستطيع أن تمثل دائمـا .. مـرة يكون التمثيل جيـدا .. ومرة لايكون كـذلك ، ولكن الانفعال مختلف تماما . عندما تمثل للمسرح فهناك نوع من الابهار لايمكن أن تجده أمام الكاميرا لانه

فى المسرح توجد حرب ... حرب مستمرة بينك وبين الجمهور .. فالجمهور يجلس لينصت اليك .. انك تلاحظه وتكلم نفسك : الآن .. يجب ان تكون ثابتا .. لا ليس بعد .. سوف اسيطر عليه .. نعم .. الآن نستطيع أن نتنفس هذه الحـرب موجودة باستمرار . ويجب عليك أن تكسبها .

أمام الكاميرا لايوجد شيء من ذلك .. لايوجـد ذلك أيضا أمام ذلك الوحش الصغير ، الميكروفون، انني حتى ارتعش الآن عندما أتحدث معك أمام ذلك الوحش الصغير : الميكروفون .

چيان كارلو مينوتي

سبوليتو مدينة تبعد ٨٠ ميلا عن شمال روما (ايطاليا) وفي هذه المدينة الصغيرة اقام جيان كارلو مينوتى اول مهرجان موسيقى سنة ١٩٥٨ تحت عنوان : عالمان فى سبوليتو • وفى هذا المهرجان لم تعزف مقطوعة واحدة لذلك الفنان الايطالى •• ذلك الفنان الموسيقى الذى قضى نصف حياته فى أمريكا •

كمؤلف موسيقى قالوا إنه تقليدى ومع هذا فقد كان اول مؤلف موسيقى يكتب الأوبرا للراديو وللسينما وللتليفزيون •

كتب جيان كارلو مينوتى عشر اوبرات منها : زائرو الليل ـ الوسط ـ قديس بليكار ستريت •

المحرر : أريد أن أعرف لماذا لم تعزف لك نوتة موسيقية واحدة فى مهرجان سبوليتو ؟

مينوتى : لسببين ، أولهما أننى لم أعن أبدا أن تكون سبوليتو هى مكان لتخليد مينوتى ثانيهما أن هذا المهرجان يعتمد ماليا على الاعانات . بالطبع . تدفع لنا الحكومة الايطالية بعض المال ، ولكن هذا المال لايغطى أكثر من ربع مصاريف المهرجان وباقى مانحتاج اليه يأتى لنا فى شكل تبرعات ، ولذلك ممن الواجب على ـ وأنا مؤسس هذا المهرجان ـ أن أضع (فيتو) على أعمالى . ولابد أيضا أن أصرح أن هذا المهرجان لم يكن فكرتى وحدى .. بل لقد اجتمعنا نحن ..مجموعة من الموسيقيين والفنانين . شغلتنا هذه الفكرة لمدة طويلة ثم قررنا بعد ذلك أن نحاول .. وهكذا بدأنا المهرجان فى هذه المدينة .

المحرر : ماذا كانت بالضبط تلك الفكرة التى شغلتك انت وأصدقاؤك فى ذلك الوقت ؟

مينوتى : كانت فكرة المهرجان ببساطة هى اقامة جزيرة فى مكان ما من هذا العالم .. جزيرة صغيرة تكرس لروح الانسان .. مكان يستطيع فيه أن يحتج على التصاعد التجارى فى المستوى العالمى للفن .

المحرر : هذا عنوان كبير جدا يامسيو مينوتى ؟

مينوتى : انه حقا كذلك ، ومع هذا فاننى اشعر اننى حققت بعض النجاح ، اننى اعتقد أن الفنانين يحضرون الى سبوليتو ليس من أجل الكسب ـ لاننى تقريبا لا ادفع لهم شيئا ـ ولا يحضرون ايضا من اجل المجد لان بعض حفلاتنا لا يذكر النقاد عنها شيئا فى الصحف . انهم ببساطة يحضرون الينا فقط ، من اجل الاحساس بالحرية فى التعبير عن انفسهم بالطريقة التى يختارونها ، اننى لا اضع قيودا ما على عروضنا .. اننى ادعو الفنانين لهذا المهرجان لكى يفعلوا بالضبط ما يريدون هذه نقطة هامة وهى فى الوقت نفسه تعكس أفكارنا المثالية اننى احس ان الفنان اليوم ، قد أحاط نفسه بجمهور مزيف ، وهو هذا الجمهور الذى يسمى نفسه : عشاق الموسيقى والنقد . هذا الجمهور الذى يستمد آراءه وقيمه الفنية من النشر .. هذا الجمهور يعزل الفنان عن المجتمع ولذلك فقد حاولنا فى سبوليتو أن نحيط الفنانين هناك بجمهور سبوليتو نفسها .. انهم يعيشون معهم . ويعملون معهم . وليس ذلك لان المهرجان قد جلب المال المدينة ولكن لان المهرجان أعاد الحياة للمدينة . كذلك فقد أردنا أن نعطى مثالا لكل المدن الإيطالية التى بدأت تدمر تدريجيا بذلك المرض الذى يسمونه : المعاصرة . فى الحقيقة أن لدى احساسا وكثيرون من الايطاليين لديهم نفس الاحساس ،

انه خلال خمسين عاما سوف تتحول ايطاليا الى بحر من الاسمنت .. وبدلا من شمسنا القديمة.. سوف تكون هناك شمس أخرى هي أضواء النيون، على الاقل فى سبوليتو حاربنا ضد ذلك .

المحرر : لقد أطلقتم على المهرجان : «عالمان فى مهرجان»

مينوتى : نعم . نحن نعتقد أن البذرة الصغيرة التى زرعناها لم تكن تعنى ان تكون بذرة ايطالية فقط . لقد أردنا أن يكون للمهرجان طعم عالمى . وطالماأننى أعيش جانبا من حياتى فى أمريكا فقد رأيت أنه من المنطقى ان نبدأ بمناقسة بين الشبان الامريكيين والشبان الاوربيين . وفى الواقع لقد نظم المهرجان اساسا للشباب ولا يوجد وسطهم من كبار السن مثلى لا رشادهم الا القليل ..

المحرر : والآن عندما نتكلم عن موسيقاك أيهما يأتى فى المحل الأول بالنسبة للاوبرا ، الموسيقى ام الرواية نفسها ؟

مينوتى : ان هذا السؤال يشبه السؤال بالنسبة للمياه: أيهما يأتىفىالمحل الاول :الهيدروجين أمالاوكسجين؟ ان الاوبرا الكاملة هى التى يحدث فيها تزاوج بين العنصرين . وبالرغم من انهما (الموسيقى والرواية) يتبلوران تقريبا فى نفس الوقت فاننى اعتقد ان الموسيقى تعتبر بالنسبة لهذا التزاوج بمثابة الرجل والنص بمثابة المراة .

المحرر : فى اوبرا : زائرو الليل مثلا بدأت بالنص ثم بعد ذلك بدأ دور الرجل اقصد الموسيقى .

مينوتى : هذا صحيح . . هنا النص اصطاد الموسيقى .

المحرر : هل معنى ذلك أن الموسيقى غيرت فى النص ؟

مينوتى : بالطبع . اننى لم أستطع أبدا ان أنهى النص كله قبل الموسيقى . اننى أكتب النص قليلا ثم اكتب بعض الموسيقى ثم بطريقة ما توحى لى الموسيقى بالنظر التالى .

المحرر : لقد قلت مرة ان بك رغبة لأن تكلم (الجمهور) عن طريق الموسيقى التى تكتبها ؟

مينوتى : الجمهور المثالى .

المحرر : الجمهور المثالى . . الا تظن أن جميع الموسيقيين يفعلون نفس الشيء ؟

مينوتى : انهم يقولون ذلك لانفسهم وكثيرا ماتسمع المؤلفين الشبان يقولون انهم طالما احسوا بالارتياح تجاه أعمالهم لأن ذلك فى الحقيقة هو مايتطلعون اليه ، أى ارضاء انفسهم فنيا دون النظر الى أى اعتبار آخر .

المحرر : معنى ذلك انك لاتكتب لنفسك أبدا ؟

مينوتى : لا . اننى لا اتصور ان أكون مستمعا لنفسى أبدا . تماما كما لااحب أن ارى نفسى فى مرآة . كذلك لست أرى نفسى فى مرآة كذلك لست أرى

اى بدر فى أن يعبر الانســان فنيــا عن نفســه ويكون مفهوما من القلة . اننى أعتقــد ان واجب الفنــان هــو أن يعمــل جهــدا كبيرا لان يكون مفهوما للناس بقدر الامكان . ولست أقصد من ذلك ان واجب المؤلف أو الفنــان هو أن يقــوم بعمــل تنازلات لكى يصل الى جمهوره ، ولكننى لااظن أن الجمهور كله على درجة واحدة من الذكاء .. ولذلك فان واجب الفنان هو أن يعمل مجهودا ليصل الى الجميع .

المحرر : ألم يصبك الخوف مرة من فكرة ان الاوبرا ـ وهى مجهودك الفنى الرئيسى لم تعد هى اســلوب العصر)

مينوتى : لا . اننى أعتقد أن الاوبــرا هى أكثر الاشــكال الفنية قربا من المسرح .. بل أغناها .

المحرر : اذا نظرت الى العالم اليوم فاننا نلاحظ انه يوجد فقط اثنين من مــؤلفى الاوبرا . انت وبنجــامين بريتين (بريطانى) .

مينوتى : هــذا الكلام ليس عــدلا ، فقبل كل شىء اننى لست مقتنعا بأننى ومستر بريتين قد استطعنا أن نحل مشاكل الاوبرا الحديثة .. وهنــاك كثيرون يؤلفون للاوبرا .

المحرر : اكثر هؤلاء كتبوا عملا واحدا او اثنين .

مينوتى : هـذا صـحيح ولكن اذا كانت بعض الاوبرات المعاصرة قد فشلت فان سبب ذلك ليس الاوبرا نفسها كشكل فنى ولكن السـبب يكمن فينا نحن الموسيقيين .

المحرر : حسن .. ماهو الخطأ أيها الموسيقيون ؟

مينوتى : اننى اعتقد انه توجد خصائص معينة فىموسيقى الاوبراليـة وهى خصـائص رئيسـية ولازمـة ، والمشكلة ان الموسـيقيين الجدد لم يثقفوا أنفسهم بهـذه الخصـائص انـه من الضرورى أن تكون موسيقى الاوبرا ذات رد فعل بالنسبة للمستمع ، ويجب أن تحدث هذا التأثير هنا وهناك وبطريقة مباشرة وسريعة .. لابد لهذه الموسيقى ان تهزم المستمع قبل ان يسارع بمغادرة المسرح هربا منها ، موزار فهم هذا جيدا ولاشك أنه سيكون مفيداجدا اجراء دراسة للاختلافات بين سـيمفونيات موزار وموسيقاه للحجرة وموسيقاه للمسرح .. الشىء الآخر ان موسيقى الاوبرا يجب أن تكون لها قوة الحضـور .. قـوة خلق المنظر الطبيعى .. قوة التعبير عمـا نراه على الـورق فى مواقف دراميـة مسرحية تجعلها مقنعة للمستمع .

المحرر : قل لى هل تجد نفسك بموضوعات معينة ؟

مينوتى : لا . بالطبع . كثير مـن الناس يظنون ذلك ، ولكننى على سبيل المثال . أمتلك طبيعة درامية .

انني احب المسرح واعلم أنني قد اتهمت كثيرا بأنني اعطي للدراما في اعمالي نصيبا اكبر .. والمسألة ان كبار مؤلفي الدراما امثال شكسبير واليونانيين لم يكونوا محدودي الرؤية بالنسبة لمسرحهم الآن نحن محدودين ، ولكنني أحب الالوان الصارخة في المسرح .

المحرر : لقد كتبت اوبرا للراديو وللسينما وللتليفزيون .. وللحق أنك منفرد في هذا المجال هل لهذا علاقة بما قلته في بداية هذا الحديث عن ضرورة أن تكون الاعمال الفنية واضحة ومفهومة للجمهور ؟

مينوتي : لا . لقد كان ذلك بالنسبة لي بمثابة حب استطلاع في تجربة حقل جديد ، ان الفيلم والتليفزيون هي مجرد أشكال مألوفة مسرحيا ، ولذلك فانه من الضروري اكتشافها . وفي الحقيقة اشمئز منها (الفيلم والتليفزيون) . انني اكره كل شيء تتدخل فيه الآلة .. حتى الآلة الكاتبة اكرهها ولذلك — أيضا — فانني لا أمتلك ساعة .. ولا قلم حبر .

المحرر : قل لي هل تجد نفسك بموضوعات معينة ؟ هل يساعدك المهرجان باعتبارك مؤلف موسيقي ؟

مينوتي : لا ، ولكن يساعدني كانسان . الفن فعل من افعال الحب .. وليس فعلا من أفعال الجنس ..

او حب النفس . ولذلك فاننى أحس بحــاجتى الشديدة فى ان أخــاطب الناس بالموســيقى التى أؤلفها يجب على الفنان اليوم أن يدرك انه من الممكن ان يشارك الغير فى تجربته ، لان الفن ليس تجربة متفردة ، ان عالمنا هذا عالم صغير .. انسـانى .. وفى داخل هذا العالم فاننى أعيش .. اقاسى .. لى أحزانى ولى أفراحى .

بول تورتيلييه

بول تورتيلييه واحد من ثلاثة أو أربعة من اشهر واعظم عازفي التشيللو في العـالم • يعيش في باريس ، وان تدخل الى منزله معناه انك تدخل منزلا سكانه مجموعة متنوعة ومتعددة من آلات التشيللو •

ولقد كانت أمه صاحبة الفضل الأول في اتجاهه •• فقد (قررت) ان ابنها تسكن الموسيقى روحه ولابد أن يتعلم ويعزف ليعبر عن نفسه ، وقد كان • أصبح واحدا من اعظم عازفي التشيللو العالميين •• زوجته هي الأخرى عازفة تشيللو •

ومؤخرا بدأ تورتيلييه يؤلف الموسيقى ويقود العازفين • ولقد صور له هذا الفيلم في باريس •• في منزله وفي الكونسرفتوار •• وقد أجرى الحديث معه الناقد الموسيقى المعروف جون اميس •

اميس : الا ترى انه من المؤسف حقا الا يوجد فى هذا الموسم الا اربع او خمس حملات موسيقية للتشيللو؟

تورتيلييه : ان الموسم حقا ليس حافلا ولكنه ليس محدودا كما تظن ولابد أن أقول لك ان هذا الذى تقوله فيه اهانة لعازف التشيللو ، المعروف أنه يجيد على الاقل ثمانية أعمال موسيقية كبيرة للتشيللو . ومن الاعمال الحديثة توجد ثلاثة فقط . ويبدو لى أن مؤلفى الموسيقى قد اعطونا خير ماعندهم عندما كتبوا للتشيللو .. مثل برامز .. او ديفور جاك ، ثم ان التشيللو آلة نبيلة .. آلة جميلة ، انك لاتتعب أبدا من عزفها .. انه جميل جدا أن تستخرج انغامها .. انها تمتلك صوتا متكاملا ومشبعا : صوتا غنيا مثل الصوت الانسانى .

اميس : لقد لاحظت أن الزاوية التى تعزف منها على التشيللو تختلف عن الزاوية التى يستعملها عازفو التشيللو الآخرين ؟

تورتيلييه : نعم وذلك بسبب الريشة (الريشة التى يعزف بها على الاوتار) التى اخترعتها . لقد ظننت بعد ذلك انه من المستحسن أن يرفع التشيللو قليلا ليتجنب تأثير الرطوبة أو البلل الذى ينتج من احتكاك الآلة بالركبة . ثم اننى لاحظت ايضا تأثير

ذلك على بعض النغمات .. وهكذا فقد رأيت أن هذه الزاوية أحسن من غيرها .. ثم انها صحية .

اميس : لانه لم يعد ضروريا أن تنحنى كثيرا الى الامام ؟

تورتيلييه : انها تريح ظهرك وهذه مسألة مهمة جدا .. كثيرون جدا من عازفى التشيللو يتألمون من أوجاع الظهر .

اميس : عازف التشيللو الآخر الذى رأيته يتخذ نفس الزاوية التى تعزف منها وهو روستروبوفتش (لعله أعظم عازفى التشيللو فى العالم ، وهو من الاتحاد السوفيتى) .

تورتيلييه : نعم . لقد كان أول من اختارها . اننى سعيد .. سعيد جدا لان روستروبوفتش قد اقتبس منى شيئا .

اميس : هل ستخدم ريشة مثل ريشتك أيضا ؟

تورتيلييه : نعم . لقد رآها ومباشرة قرر أن يستعملها. انه جرىء كما ترى .

اميس : ولكن الا يغير ذلك من اسلوبك أبدا ؟

تورتيلييه : نعم .انه لم يكن خائفا أبدا .. روستروبوفتش .. لقد كان مفروضا أن يعزف فى اليوم الثانى ولم يهتم بأنه سوف يقوم بتغيير عاداته وكل شىء

(الزاوية التى يعرف منها والريشة) . لقد قالت له زوجتى : يجب أن تحترس لانك ستعزف غـداً فى كوبنهاجن وفى اتخاذك لهذا الوضع الجـديد فان شيئا ما فى العزف قد يتغير .. ان موضـع يـدك سوف يضايقك .. فأجاب : «ان ذلك لايعنينى» اننى سعيد جدا ان أعزف انه لم يترك ريشتى بعد ذلك أبدا ..

اميس : ماالذى جعلك تختار آلة التشيللو ؟

تورتيلييه : اننى لم أخترها ، أمى هى التى اختارتها لى. عندما يكون عمرك ستة أعوام فانت لاتختار شيئا .. انك لاتعرف بعد ماالذى تريده . لقد اختارت امى واننى اعتقد أنه فى أغلب الاحوال ، بالنسـبة لجميع الفنانين ، يتم الامر بنفس الطريقة ، انـه الاب أو الام .. واحد منهما أو كليهما هـو الذى يقرر .. يجب أن تعرف انه قبل ولادتى قررت أن يكون أول أولادها عازف تشيللو . كانت أمى تحب التشيللو حبا شديداً .

اميس : ولكنك ذهبت الى المدرسة كأى طفل ؟

تورتيلييه : نعم لقـد ذهبت الى المدرسـة ولكن حتى الثامنة ، لقد تركت المدرسة مبكرا جداً . انه من المستحيل أن تستمر فى المدرسة اذا كان قد تقرر لك أن تكون «عازف منفـرد» .. يجب أن تتمرن

منذ الصغر .. ساعات وساعات باستمرار ..
ولايمكن أن تستمر فى المدرسة وتؤدى الواجبات المدرسية ثم تتدرب فى نفس الوقت على أى آلة . عندما يبلغ عمرك الثامنة أو التاسعة أو العاشرة يجب أن تتدرب يوميا أربع ساعات على الاقل .

اميس : هل معنى ذلك انك لم تتعلم بالمعنى الصحيح ؟

تورتيلييه : (ضاحكا) لقد ذهبت الى المدرسة من الرابعة حتى الثامنة . بعد ذلك كانت هناك دروس خصوصية .. وهكذا فقد تعلمت الاشياء الرئيسية التى يجب أن أعرفها .. ان اتكلم بطريقة سليمة .. أن أكتب بطريقة سليمة .. ان أعرف الجغرافيا ولكن ليس ضروريا ان أعرف ..

اميس : كيف يعمل الصنبور ؟)

تورتيلييه : يجب ان تكون هناك (بكالوريا) خاصة للفنانين .

أميس : ألم يكن ذلك فى غير صالحك مستقبلا ؟ .. أقصد قبل أن تصبح تورتيلييه الذى نعرفه ؟

تورنيلييه : كان الجميع خائفين من أن ذلك قد يكون فى غير صالحى ، ولكن لعل ذلك كان فى صالحى ، لانك لاتعد ماتعرفه وبعد ذلك عندما تستقبل الحياة فانك تحس بضرورة أن تركز على شيء ما .. وتعمل

بحماس من أجله .. تقرأ اكثر .. تسافر .. وتتذكر ماتعلمته .. اكثر بكثير مما اذا كنت صغيرا .

اميس : اولادك .. هل يحصلون هم ايضا على تعليم خاص ؟

تورتيلييه : بالضبط نفس الشيء . انني أعتقد أن أمي على حق انني فى الاصل من أسرة بسيطة جدا ولكن كان عليها أن تخمن ماالذى تفعله بابنها الذى اعتقدت انه موهوب .. وأنا أعتقد ان طريق أولادى يجب أن يكون نفس الطريق (ابنته عازفة بيانو وابنه عازف كمان) . انهما لايذهبان الى المدرسة . أنهما يدرسان بالمراسلة ولكنهما فى المنزل طول اليوم .. وهذا شيء رائع جدا .. وأحيانا شيء صعب جدا .

أميس : ولكن الا يسبب لك ذلك بعض المتاعب مع السلطات أقصد هل مسموح لك الا ترسل أولادك الى المدرسة هنا فى فرنسا ؟

تورتيلييه : انا لاأريد ان أعرف شيئا عن السلطات ، انني رجل صغير حر .. واعتقد ان الانسان لابد أن يجرب حظه .. يجب ايضا أن يخاطر من أجل شيء .

اميس : ولكن هل تظن أن ابنك وابنتك كل منهما سيكون (عازف منفرد) بالنسبة للآلة التى يعزف عليها ؟

تورتيلييه : بالطبع . احيانا عندما يأتى الى أحد التلاميذ فانني أقول للاب : أعتقد انه يستطيع العزف على التشيللو ، وعندئذ يجيب الاب : نعم ولكن لنفرض انه لم ينجح ؟ هذا السؤال لايجب أن يخطر ببال اى رجل . يجب أن تكون لديك الثقة .. يجب أن تخاطر .. يجب أن تعرف كيف تعيش كما يقول فاليرى : فى خطر . والا لأصبحت الحياة شيئا عاديا وأصبح العمل شيئا عاديا .

اميس : ولكن هل هى أمك التى قررت أنك لابد أن تكون عازف تشيللو منفرد ، وليس عازف تشيللو فى أوركسترا ؟

تورتيلييه : نعم فقد كانت طموحة جدا ..

اميس : ولكن الفرد لايمكن أن يكون عازف تشيللو منفردا فى يوم وليلة ، فى حالتك هل وصلت الى هذا الوضع وأنت صغير جدا ؟

تورتيلييه : لا .. انك محتاج فى الوقت نفسه ، لبعض الحظ . ولقد كان على أن أنتظر حتى أبلغ الثلاثين .. الخامسة والثلاثين من أجل هذا الحظ .

اميس : وحتى ذلك الوقت كنت مجرد عازف فى اوركسترا ؟

تورتيلييه : فى موسيقى الحجرة وفى الاوركسترا ، ولكننى اعتقد انك يجب أن تساعد الحظ . اذا جلست فى مكانك او انتظرت فانه لن يأتى اليك . وفى حالتى جاء الحظ عندما عزفت الى سير توماس بيشام (قائد أوركسترا) .

اميس : ماالذى عزفته ؟

تورتيلييه : لقد عزفت شيئا من مؤلفاتى ثم شيئا من دون كيشوت لشتراوس .

اميس : عندما دخلت عليك هنا فى حجرتك كنت تعزف قطعة من تأليف ديفورجاك كيف استطعت أن تحتفظ لهذه القطعة بجديتها بالرغم من انك لابد قد عزفتها من قبل مئات بل آلاف المرات ؟

تورتيلييه : انك تستطيع أن تسأل نفس السؤال الى ممثل كوميدى يلعب نفس الدور مئات المرات . اننى اعتقد ان مايجب أن يفعله المرء هو ان يحب الموسيقى والعمل .. ان يحب الموسيقى بلا حدود وباستمرار . ولعله من العوامل المساعدة أيضا أن تكون انت نفسك مؤلفا موسيقيا لانك فى هذه اللحظة ستكون فى مركز الكاتب الذى يمثل مايكتب مرة ومرات ولكن ستكون فى مركز الكاتب الذى يعيد كتابة ماكتب .. اعادة الخلق .. اعادة الاكتشاف فى كل مرة .

اميس : هــل كانت هنــاك لحظــات أحسسـت فيها أن انتأليف الموسيقى أكثر أهمية من العزف ؟

تورتيليبيه : ان هــذا يحــدث تدريجيا .. الى أن ألف سيمفونية . وعندما كتبتها أحسسـت بالثقــة فى نفسى . وانت لاتستطيع أن تحس بهــذه الثقة الا اذا أكملت عملا مثل سيمفونية .

اميس : بالاضــــافة الى التــأليف مارأيك فى القيــادة الموسيقية ؟

تورتيليبيه : لقــد اكتشفت انها شىء رائــع ، لان لديك مساحة عريضة تستطيع فيها أن تعبر عن مشاعرك وأن تكون هناك رابطة انسانية بينك وبين العازفين بدلا من الرابطة التى بينك انت وحدك والآلة التى تعزف عليها .

اميس : قل لى شيئا عن تشييد الامم المتحدة .. ماالذى جعلك تكتب تلك الموسيقى ؟

تورتيليبيه : الضباب ؟

اميس : الضباب ؟

تورتيليبيه : كنت فى طائرة وكانت هناك لحظة نهاية عندما كان الضباب يحجب كل شىء . ولم أدر ما الذى يمكن أن يحدث فى تلك اللحظة . لقــد كان المنظر جميلا لدرجة انى فكرت : لو اننى خرجت من هذا

الضباب فلابد أن أعمل شيئا . لابد ان أفعل شيئا قبل أن اموت . لقد كان قسما .

أميس : ماهي الفكرة وراء هذا النشيد ؟

تورتيليبيه : لقد فكرت ان السلام العالمي لابد أن يكون مشكلة كل اسان .. مسئولية كل انسان .. وليس مسئولية الناس الكبار فقط أو الحكام . ومادام هو مسئولية كل فرد فانه مسئوليتى أنا ايضا ومادمت انا سعيد الحظ بكونى موسيقيا ـ باعتبار أن الموسيقى لها من القوة على ازالة الحواجز ـ اذن فانها يمكن أن تساعد على توحيد الناس .. وعلى سبيل المثال عندما يكون هناك الفان من الناس فى قاعة يستمعون الى سيمفونية جميلة ثم عندما يصفقون فانهم فى تلك اللحظة ليسوا الفين من الناس .. ولكنهم شخص واحد .. من هنا بدأت أفكر فى عمل موسيقى للعالم كله. فكرت فى الكلمات والموسيقى .. وبينما كتبت سيمفونيتى فى أربعة شهور فاننى كتبت تلك القطعة الموسيقية التى لايستغرق عزفها أكثر من دقيقتين فى سنتين .

وكان اسم تلك المقطوعة : العالم الكبير .. أو الرواية الكبرى .

جورج تشابمان

◆ ولد جورج تشابمان ـ فنان تشكيلي ـ سنة ١٩٠٨ ٠

◆ كانت سنة ١٩٦٠ هي سنة التحول له عندما اقيم له في ذلك العام معرض لأعماله في لندن ٠ كان عمره في ذلك الوقت ٥٨ عاما وكان المعرض نفسه صغيرا ولكن اهميته تعود الى أنه اتخذ موضوعا واحدا ليعبر عنه بالريشة ٠ وكان هذا الموضوع هو : الحياة الصناعية في جنوب ويلز ٠ولقد كان استقبال اعماله في هذا المعرض استقبالا حافلا ٠ وقالوا عنه انه يختلف عن اعمال غيره في النغمة والموضوع ومختلف بالتالي عن كل اعماله السابقة ولقد كان هذا المعرض بداية لمعارض اخرى ولمئات من المطبوعات والصور ٠

وهذا الموضوع كله يدور حول ذلك المعرض الذى كان نقطة تحول بالنسبة له منذ خمسة عشر عاما .. انها قصة رجل وجد الحرية لأن يرسم ما يريد فى اللحظة التى قرر ان يتوقف فيهـــا عن ان يرسم . انه هنـــا يقص الحكاية بنفسه .

عندما حضرت أول مرة الى (ابيريتون) ــ حيث كان يعيش ــ كان عمـرى ٤٧ عاما ، وكنت وقتها أعـانى من يأس تام بسبب عملى فقد أحسست أننى طوال خمسة وثلاثين عاما لم أفعل شيئا الا أن أقلد أعمـال فنـانين آخرين .. وعاجز تماما عن أن أجد شيئا أريد أن أقوله بطريقتى الخاصة . مثلا أننى معجب بالفنان التشكيلى العالى (ديجا) .. لوحـاته رائعة ، بعـد ذلك يوجـد (سيكيرت) .. لقد أحببت احساسه بالضوء .. احساسه باللون .. واهتمامه بالنـاس العاديين الفنـان «روته» أعطانى الاحسـاس بالعاطفة نحو الناس . وغـير هـؤلاء يوجد كثيرون . كان هناك سيزان وكونستابل . لقـد ظللت ارسم بعيداً مثل كل هؤلاء .. ومتأثرا بكل هؤلاء .. ولست أدرى لماذا ليست هذه شجاعة .. انه شىء كالجنون يدفعك الى أن تستمر . احساسى بأن شيئا ما، عظيم . سوف تصل اليه .

وبعد هذه الفترة الطويلة التى تأثرت بها بفنانين ورسامين آخرين لفترة طويلة ، قررت فى النهاية أنه من

الصعب أن أصل الى شيء ويجب على أن أترك تماما فكرة أن أكون فنانا تشكيليا . وقررت أن أعمل فلاحا ، ولكننى بالرغم من هذا كنت أقوم بعمل بعض اللوحات ربما كانت هذه اللوحات التى رسمتها فى هذه الفترة كانت أحسن أعمالى ، على أى حال لقد قررت أن أرسل واحدة منها الى معرض فى (كارديف) فى الطريق تعمدت أن أتجنب منطقة المناجم لاننى أكره المناطق الصناعية لاحساسى بأن زملائى من أهل بلدى يستغلون هناك استغلالا بشعا. سلمت اللوحة لمعرض مدينة (كارديف) وقضيت فى تلك المدينة وقتا طويلا أتسكع فى شوارعها ثم اكتشفت فى النهاية لكى أعود يجب أن أقطع طريقا مختصرا لكى أصل فى الميعاد .. ولكى أقطع هذا الطريق المختصر كان معناه ان أسير تماما وسط الوادى الذى تقع فيه المناجم .

عندما وصلت الى الوادى أصبت بصدمة بالغة لقد كانوا لايشبهون شيئا رأيته من قبل فى حياتى قط . وبينما كنت أخترق الوادى بدات أكتشف أننى هنا أستطيع أن أجد المادة التى ربما تصنع منى فنانا ، رساما ، فى النهاية ، لقد كان المكان مثيرا بامكانياته كموضوع .. وكنت أحس بالتوتر لدرجة أننى أدركت أننى أستطيع أن أرسم عشرين أو ثلاثين أو اربعين لوحة فى اليوم الواحد عندما أعود الى بيتى .

وببطء ، وخلال السنتين أو الثلاث سنوات التالية عادت الثقة الى . وفى يوم ما . من العام الماضى ، كنت

اعمل فى احدى اللوحات وفجأة تحققت ان هـــذا الذى افعله هو بالضبط ماكنت أرســـمه منــذ خمسة وثلاثين عاما .. غــارقا تماما فى الالوان دون اى احســـاس بأى معوق نفسي . والآن فاننى احس بالسعادة عندما أدرك اننى استطيع بكل بساطة أن أقضى ليلة بطــولها ، حتى أصبح ، اعمل فى لوحة ، احبها ، ولكن بالنســـبة لى ، الرسم ليس الا مجرد نقاط .. منها أصنع لوحاتى . وفى ذلك اليوم البعيد عــدت من الوادى ومعى نقط (يقصــد موضوعات) لعشرين أو ثلاثين لوحة وبدأت أحبس نفسى فى الاستديو ، وأعمل .

والآن عندما أقوم بعمل (اسكتش) ما فاننى آخذ أدواتى وأذهب الى الوادى .. وأرسم . وكل ماأفعله بعد ذلك هو أن أضع اللمسات الاخيرة فى الاستديو .. ولكن المعين الذى اســتلهم منــه كل شيء هــو : ذلك الوادى .

عندما بدأت أعمل فى وادى المنــاجم فان أول شيء صدمنى وأردت أن أرسمه كان : سوء الاستعمال القديم لعمال المناجم كذلك الاحساس الرومانتيكى الذى تحسه عندما ترى المبانى شيئا آخر سوف يدهشك أن تسمعه هو الاحساس بالانتماء الى المقابر .. هناك فى الوادى .. هناك مقبرة تقع تماما بجانب محطة السكة الحديد حيث تمر القطارات هناك طوال الوقت . وفى الداخل قليــلا

توجد كنيسة ، المنظر كله يبدو لى رومانتيكيا .. ثم انه فى الوقت نفسه يعطى احساسا دراميا .

فى رحلتى الاولى الى الوادى كانت الدنيا تمطر ، كنت سعيد الحظ جدا لاننى بعد ذلك عندما بدأت أقوم بزيارات دورية الى نفس المكان وجدت أن كل هذا الذى رأيته فى أول مرة يعتمد تماما على المطر وعلى السحب الداكنة . وفى أول مرة ظهرت الشمس لم أستطع ان أرى شيئا واحدا يمكن أن أرسمه وأحسست ساعتها بالضياع . لقد أحسست أن ذلك الموضوع العظيم الذى كنت قد اكتشفته .. كان يموت فى داخلى ويومها اكتشفت ، والى الآن ، اننى يجب أن أنتظر المطر وعندئذ فاننى أستطيع أن أرى أشياء يمكن أن أرسمها حيث تتجه عيناى .

وفى ذلك الوقت عندما بدأت الاحظ الناس ى القريه وهم يسيرون فى الشوارع ، وهم يتسوقون أو يشربون الشاى فى المقاهى .. فى ذلك الوقت كنت أقرأ روايات وليم فولكنر ووجدت انه يعالج موضوعات محلية امريكية وبدأت وقتها أفكر فيما اذا كنت أستطيع أن افعل شيئا مشابها أن أرسم شيئا مرئيا كالرواية عن هذا الوادى مركزا تماما على حياة هؤلاء الناس الذين يعيشون هناك وعلى عملهم ، كانت المادة التى أمامى خصبة .. مائة وخمسون كنيسة .. ثلاثة وتسعون بارا .. اثنتان وخمسون دورة مياه رجالى .. وتسع للنساء ..

سنون الفا ومائة يعيشون فى هذا المكان .. ستة آلاف يعملون بفئوسهم وسط الفئران وسواد الشحم ، الفتيات الجميلات .. العربات .. اجهزة التليفزيون .. الى آخر مظاهر الحياة فى قرية من هذا النوع .

بالطبع ان رسم مثل هذه الموضوعات تعتبر (موضة) قديمة ، وخطيرة بالنسبة لمستقبل فنان انجليزى يعيش فى عصر عجيب فى فنونه .. ولكن برغم هذا فقد كان امامى موضوع وهدف وكثير جدا من الفنانين القدامى العظماء فعلوا مثل هذا الذى أريد أن أفعله .. وماداموا قد فعلوا ذلك فاننى انا الآخر استطيع أن أحاول وبالطبع وبتلك الفكرة الجديدة فى أن أحكى حكاية فان اى شكل تجريدى سوف لايكون له محل . ومع هذا فان لوحاتى كانت تجريدية .

اننى لااتوقع ان كل فرد يشعر ان هذه الوديان .. نهايته ، بموته .. بمعنى انه لم يعد هناك مايقال بالاسلوب وديان جميلة ، ولكننى أتفق مع كونستابل (فنان تشكيلى انجليزى معروف) ان الوقت والجو يجعلان كل شىء جميلا ... فهناك نوع من الدفء يحيط كل شىء .

اننى أظن أن الرسم التجريدى قد وصل الآن الى نهايته ،بموته ..بمعنى أنهلم يعد هناك مايقالبالاسلوب التجريدى واعتقد ان اللمحة الانسانية فى العمل الفنى ــ اللوحة ــ سوف تجعل منه شيئا عظيما ، حتى

بيكاسو ، فى وقت ما ، أراد أن يحـكى حـكاية وذلك فى لوحته (جورنيكا) .

لقد رسـمت بعض الاشـخاص ولكننى لاأمتلك ستوديو هناك فى قلب الوادى ولذلك فاننى لاأسـتطيع ان أدعو أى شخص ليكون (موديلا) وهذا مايجعلنى غـير سعيد تماما بالنتيجة ، ولذلك فقد وصلت الى نتيجة وهى أن اقوم بعمل (موديلات) من الطين للاشخاص الذين أريد أن أضعهم فى لوحاتى .

اما عن موضوعاتى فليس هناك أى تعليق من الناحية الاجتماعية يهمنى أن ألقى عليه الضوء فى لوحاتى ، من ناحية ، فان عمال المناجم يستطيعون أن يرعوا مصالحهم والعطف شىء غير ضرورى . ومن ناحية أخرى فان عملى كفنان هو أن أرى الاشياء كمـا هى .. واذا كان هنـاك ضمان بأن مااعمله له قيمة فان (التعليق الاجتماعى) . اذا كان ضروريا . سوف يكون ظاهرا من تلقاء نفسه أى بدون أدنى تعمد .

وأخيرا فى بعض الاحيان يسـألنى البعض : متى تقلق هذا الموضوع وتفكر فى موضوعات أخرى ؟

هذا السؤال يثيرنى لاننى أشعر انه مازالت هناك مادة لم تستخدم فى هذا الموضوع الذى مازلت أعالجه .. مادة يمكن أن تستمر طـول العمـر .. وأنا مازلت فى البداية .

روجر بلانشون

روجر بلانشون رجل مسرح فرنسي مشهور وتعود شهرته الى المسرح البريختي الذى انشأه واسسه في مدينة ليون .. وفي هذا الحديث الذى يدور عن العلاقة بين جنون الصورة السينمائية وتاثرها بالابعاد والصور المسرحية .

● يبدو أن اخراجك المسرحي قد تأثر واستفاد الى حد كبير من رؤيتك الكثيرة للافلام لدرجة انه يقال انك تبحث عن اعادة خلق لغة مسرحية جديدة مستلهمة من

الصور الفيليمية . هل للسينما الامريكية تاثير عليك فى هذا المجال ؟

ـ منذ البداية لابد من الاعتراف بأننى احب الكوميديات الموسيقية . وذلك بجانب أفلام بستركيتون Buster-Keaton وأفلام لوريل وهاردى واخوان ماركس ، وفى الواقع فان أول عروضنا فى مدينة ليون كانت بمثابة استكشافات غير كاملة لكوميديات موسيقية حيث الحركات الرئيسية تعتبر أكثر أهمية من الكلمات ومن الرقص وطبعا كانت هناك تلك المشاكل المعروفة : الممثلون لايستطيعون الرقص .. المغنون لايستطيعون التمثيل .. الراقصون لايستطيعون الغناء .. الى آخره .. ومن هنا كان تأثرى بالسينما والموقف كما أراه كالآتى : المسرح والسينما كل منهما يعتبر : شىء من العقلانية بالاضافة الى النص ، ويتعين الا ينفصل الاثنان عن بعضهما البعض .

● هل تستطيع ان تعطينى بعض الامثلة للاتجاهات السينمائية والتكنيكية التى استخدمتها فى المسرح ؟

ـ أستطيع ان أقول لك الخط العام فى هذا المجال وهو يتركز فى ان تجمع عدة مناظر فى ديكور واحد لتغطى المسرح خفة وسرعة حركة الكاميرا لتخلق التأثير الذى يعطيه الفانوس السحرى والبانوراما . ولكن لايعتبر هذا

تقليده للسينما . بالطبع فى البداية مثل هـذا العمل يضايق المتفرج ولكن بالتدريج يتعود عليه ، عالم السينما يفهم جيدا هذه اللغة ولكن عالم المسرح يرفضها .

● **لقد قلت من قبل انك معجب بايليا كازان كمخرج سينمائى . لماذا ؟**

ـ رجال السـينما لم يتحققوا بعد من الاختلاف الكبير بين المسرح والسينما ، وهو المبالغة المطلوبة للمسرح بسبب المسافة القائمة بين الممثل والمخرج ، المسرح يطلب اذن ـ حساسية متكررة ، فى السينما تستطيع أن تصفع شخصا وفى الحال تستطيع أن تسجل رد الفعل ، والممثل قد لايستطيع بعد ذلك أن يكرر هذا التعبير الذى استطاع من قبل أن يأسره . وكثير من مخرجى السينما يكتفون بانتزاع رد الفعل العابر هذا .. الذى غالبامايكون افضل بالنسبة للممثل . والمدهش بالنسبة لذلك المخرج الذى احبه : ايليا كازان انه يطلب احساسا سيكلوجيا مستمرا من الممثل . بالطبع ان طريقته أو هذا الذى يطلبه يصبح مثيرا للغضب والسخط وخصوصا عندما تكون هذه الاحاسيس السيكلوجية غير موجودة .

● **مارأيك فى استخدام ممثلين غير محترفين ؟**

ـ اننى ضـد رأى بريسون Bresson مخرج سينمائى فرنسى الذى يسير فى هذا الاتجاه .

اعتقد ان ذلك شيء لا قيمة له عندما تختار الممثلين من الشارع وأعتقد ايضا أن هذه مشكلة سيكلوجية أكثر منها مشكلة جمالية بالطبع انه بهذا الاختيار يستطيع ان يحصل على تأثيرات غير عادية ولكن يجب عليه أن يعمل مع هؤلاء الممثلين بشكل مستمر .. وعموما فمخرجوا السينما ـ كقاعدة ـ لايهتمون كثيرا بالممثلين لانهم لايعيشون معهم بينما مخرجوا المسرح ينفقون ثمانية عشرة ساعة فى اليوم مع الممثلين . وليس هذا مصادفة ان يكون اكبر مخرجى السينما مثل Welles Caker وكازان قد جاءوا أصلا من المسرح .

● كيف يمكن أن تحدد نوع العلاقة بين الممثل والمخرج ؟

ـ المخرج يستطيع بالضبط أن يعبر عن الشخصية، والممثل عادة لايستطيع . المخرج يستطيع أن يتبنى موقفا تهكميا تجاه الشخصية .. لانه يعتبر نفسه غير كاف لان يملأ الفراغ الموجود فى الشخصية . اما الممثل فانه يعتقد دائما انه اكبر من الشخصية . غير هذا فان المخرج لديه احساس بالقرابة والامتزاج نحو الممثل الى الدرجة التى يراه فيها أنه بمثابة صورة له .

● يبدو أنك شديد الاهتمام بالخيال فى اخراجك . أليس كذلك ؟

ـ االافلام الامريكية واليابانية استطاعت أن تلفت نظرى الى أهمية ذلك . السينما والمسرح بالنسبة لى شىء واحد ، الخلفية مهمة بالنسبة لكليهما ، العالم الذى يحيط بالبطل هو المعادل والموازن له .

● ماراْيك فى الموجة الجديدة ؟

ـ الموجة الجديدة تركز اهتمامها على العلاقة بين الرجل والمرأة وحدهما ... أقصد الزوجين .. تركز على خلاصة لمشكلة تافهة . اننى أحب العام الماضى فى مارينباد ولكننى أعتقد أن رينيه المخرج الفرنسى المعروف قد أخطأ عندما أظهر الزوج . المسألة فى نظرى تشبه الكوميديا الموسيقية . بريتون وجماعة السيرياليين كانوا أشد ذكاء لانهم تركوا الزوج بعيدا فى فيلم مثل ليلة السبت وصباح الاحد استطاع المخرج أن يعالج مشكلة العامل عامة دون أن يهمل الحالة النفسية للبطل ، ولكن من وجهة نظر اخراجية بحتة لابد أن أقول ان مارينبارد والمغامرة يعتبران فيلمين عظيمين . ومع هذا فاننى افضل عالما ملتزما بالمعنى ، بالفن ، بالعقد ..

● يبدو لى أن المسرح والسينما فى رأيك تضع كل منهما فى اعتبارها عنصرين رئيسيين : نوعا ما من الاخلاق والاخلاج . كيف يمكن أن تصنف الاخراج ؟

ـ الاخراج السينمائى والاخراج المسرحى اختلطا ببعضهما البعض الى حد كبير ان تخرج المسرحية .. معنى ذلك أن تضع حدودا معينة يجب على الممثل ألا يتخطاها اذا أراد الممثل أن يتقدم الى الامام ليسرق العرض فاننى ادعه يفعل ذلك ، واعوض ذلك عن طريق وسائل أخرى أضعها فى الخلف لكن يفهم الممثل أن تقدمه الى الامام لن يضعه تحت بؤرة الضوء . اننى أعمل قليلا حول منضدة البروفات على العكس من اسلوب ستانسلافسكى . فى البداية أحاول أن أفرض على الممثلين صورة مرئية للمسرحيةوعندئذ اطلب منهم أن يستخرجوا مافى نفوسهم على المستوى السيكلوجى فى السينما احاول أن أفعل نفس الشىء . اننى اتنقل من الارتجال الى الارتجال وهذا مشابه تماما للاخراج المسرحى محاولا الوصول الى دقة واحكام تام ، وحدة ونهاية واضحة .

الاخراج الجيد ، على الاقل بالنسبة لى : يقفز به جنون الصور . انه ان تأخذ الكلمات المكتوبة فى المسرحية أو فى السيناريو ثم تخلق صورا كثيرة حولها حتى تختفى الكلمات فى النهاية . الاخراج يجب أن يهدف الى الاقتراب من الصورة المثالية التى تذوب فيها المسرحية أو السيناريو . وبعد ذلك يتركز العمل فى محاولة تنظيم واختيار بالنسبة لتلك الصور المجنونة لنتجاوز بذلك الكلمات . ربما كان ذلك الكلام أشد صدقا بالنسبة للسينما . افلام كثيرة عظيمة لم تكتسب هذه

الصفة لان هناك افكارا عظيمة وراءها ولكن بسبب تلك الصور الجماعية التى اتكلم عنها . بمعنى آخر الاخراج يعنى ضبط فيضان الصور . ان مادة الاخراج يجب أن تشير الى التجارب الشعورية فى الطفولة .. الى الصور .. الى الشذى الحلو أن تخرج .. معنى ذلك أن تسترجع هذه المشاعر .. ان تجعلها تطفو على السطح، وبالضبط ، اننى أضع دائما ذكريات طفولتى فى عملية الاخراج لمدة خمسة عشر عاما كنت أنكر هذا العالم ، ولكن هذا العالم أخذ يسيطر على خلال السنوات الثلاث الماضية وعلى أن اظهرها عندما أخرج مسرحية او فيلما .

فيتو باندولفي

يصح ان نسال اولا : من هو فيتو باندولفي ؟ والاجابة : المدير الفني لأحد المسارح الحديثة في روما باسم Teatro Stabile مؤلف أيضا ، واستاذ في مجال تاريخ المسرح • اخرج مسرحيات وافلاما كثيرة معروفة •

ولذلك كان طبيعيا ان يكون الحوار الذي اجراه معه ارنست كالينباخ ، يدور حول السينما والمسرح •

سؤال : هل تفضل الاخراج للمسرح أم للسينما ؟

اجابة : انني أفضل كثيراً ان اخرج للسينما . الاخراج

المسرحى مؤلم الى حد كبير بالنسبة لى .. واشد صعوبة من الاخراج السينمائى . فى المسرح يحتاج المخرج لثمانى ساعات متواصلة فى اليوم فى «البروفات» ، فى السينما الامر مختلف كثيرا : يستطيع المخرج أن يعمل لمدة ربع ساعة فقط ثم يكمل الجزء الباقى .

سؤال : ماهى الاسباب التى جعلتك تتحول الى الاخراج السينمائى لافلام ليست سيكلوجية ؟

اجابة : اننى احب الافلام التسجيلية . لقد كانت بالنسبة لى فرصة لان اتجه نحو المسرح . التى أفضل الافلام القريبة جدا من الحياة .. الافلام التى تكشف عن عناصر اخرى مجهولة فى الحياة . على سبيل المثال لقد اخرجت فيلما كانت كل شخصياته من الفلاحين .

سؤال : اى فيلم هذا ؟

اجابة : كان فيلما يدور حول مشكلة الارض فى ايطاليا. فى ايطاليا يشكل الفلاحون مايقرب من ثلث عدد السكان . والتحول الصناعى . نتجت منه مآس درامية وهكذا كان عنوان الفيلم Gli Uitim

سؤال : كيف بدأت العمل فى الفيلم ؟ .. هل اخذت الفكرة الى أحد المنتجين أم كان الامر كله مجرد صدفة ؟

اجابة : مجرد صدفة . فى ايطاليا الصدفة هى التى تصنع الافلام . لى صديق ، شاعر ، عاش حياة قاسية أثناء طفولته . فكر فى انتاج فيلم عن متاعب الطفولة .. طفولته .. وفى نفس الوقت يربط هذه المتاعب بالتراجيديا الاجتماعية التى حدثت سنة ١٩٢٩ ، سألنى عما اذا كنت أستطيع أن اعالج هذا الموضوع .. ولاننى عانيت مثل ذلك الصديق ، لقد دخلت التجربة .. وأخرجت الفيلم دون الاستعانة بأى ممثل محترف .

سؤال : ما الذى يكسبه او يخسره مخرج الفيلم عندما يستخدم ممثلين غير محترفين «بيير باولو بازولينى المخرج والشاعر الايطالى المشهور الذى قتل فى الشهر الماضى» على سبيل المثال لايستخدم ممثلين محترفين بحجة أن لديهم أفكارا خاصة تتعارض مع أفكار المخرج .

اجابة : الموضوع هو الذى يحكم الموقف . ولقد نجح بازولينى عندما أخرج «الانجيل» بدون ممثلين محترفين ، ولكن عندما يدور موضوع الفيلم عن عمال أو فلاحين ، على سبيل المثال ، فانه من الصعب على الممثل المحترف أن ينزع من نفسه عاداته البرجوازية .

سؤال : كيف تختار ممثليك غير المحترفين ؟ .. هل تختارهم هكذا من الشارع ثم تبدأ معهم بروفاتك ؟

اجابة : نعم . أحيانا . وفى هــذه الحالة فلابد أن يكون الموضوع المختار لهؤلاء قريبا جدا منهم وأقوم بعــد ذلك بشرح الواقع التاريخى للرواية .. وبطبيعة الحال فاننى أواجه ببعض الصعوبات الا انها قليلة، فيما عدا حالة طفل واحد كان عمره ثمانى سنوات وهنا كان على أن اختار له طريقة خاصة .. مثــلا لكى أجعله يصرخ كان لابد أن أصفعه مرتين .. واذا أردته ان يبتسم فان شخصا ما يجب أن يقف وراء الكاميرا ويقــوم بحـــركات تســـاعد على اضحاكه .

سؤال : البعض يقول ان الافــلام الامــريكية الكوميدية اكتسبت الكثير من «الكوميديا الفنية الايطالية» .. اننى شخصيا أشك فى ذلك لان الامــريكيين ــ فى نظرى ــ فنانون سذج يعرفون القليل عن التاريخ .. ولكن هناك فيلم من اخراج جان رينوار ولعبت فيه أنا مانيانى اسمه العربة الذهبية .

اجابة : «مقاطعا» نعم . لقد اشتغلت فى هذا الفيلم .. ولقــد كان نصيبى فى الفيلم هــو مســئوليتى عن الاجزاء التى ترتبط «بكوميديا الفن» . انت تعرف بلاشك اننى أفردت جزءا كبيرا فى كتابى «الفيلم فى التاريخ» للعلاقة بين الكوميــديا والفيلم . ولقــد أوشك العمل فى فيلم رينــوار أن يخـــرجنى عن صوابى لانه كان مقررا أن تكون هناك نسخة انجليزية

من الفيلم ، وهنا كان صعبا أن تجد ممثلا ايطاليا كوميديا يعرف الانجليزية . ولذلك فقد استخدمت الممثلين الموسيقيين الذين كانوا يقدمون عروضهم للقوات الامريكية فى ١٩٤٥ ــ ١٩٤٦ . وكان معنى ذلك أنى أبدأ من الصفر بالنسبة لتعليمهم الكوميديا فلم يكونوا يعرفون شيئا على الاطلاق . لقد كانوا مجرد لاعبى سيرك .. مغنين .. عازفين .. وفى الفيلم كان المفروض أن تكون مواقف كوميديا الفن أطول مما عرضت ، ولكن انا مانيانى رفضت ذلك لانه كان صعبا عليها أن تلعب مثل هذه المواقف .

سؤال : وماذا عن الفيلم الذى تعمل فيه الآن ؟

اجابة : اننى الآن أقوم باخراج فيلم تسجيلى كتبت فكرته . انها قصة العمل الانسانى خلال العصور: تحول الانسان فى عمله . وهكذا يبدأ الفيلم بالصيد .. بالرعى .. بالفلاحين ثم الفلاحين وآلاتهم ثم الصناعة ، ثم فى النهاية القوة الذرية. انك هنا ترى أن الانسان الذى كان فى الماضى صيادا وراعيا وفلاحا وعاملا تحول الى رجل آلة على كوكبنا .

سؤال : ماالذى تريد أن تقوله بهذا الفيلم ؟

اجابة : ان القصد الاول هو ان اظهر الاهمية الرئيسية العمل فى الحياة وفى سيكلوجية الفرد . الصياد له

سيكلوجيته ومشاكله . الراعى أيضا لديه نفس الشيء وهكذا . ان قصة الانسان الحقيقية ــ كما أرى ــ ليست هى حروبه التاريخية .. وليست هى الامبراطوريات .. الخ ولكن قصة الانسان الحقيقية هى تاريخه مع العمل .

سؤال : أليس هذا مفهوما ماركسيا ؟

اجابة : لا . انه مفهوم اجتماعى أى يرتبط بعلم الاجتماع لقد تعودنا فى ايطاليا أن نحترم مدرسة روسلينى التى تقدم الواقع دون التدخل الشخصى ذى النظرية ، وفى الفيلم الذى اتحدث عنه لايوجد راو ... يوجد أشخاص فقط .. الكاميرا تسألهم أسئلة وهم يتكلمون عن حياتهم .. عن مشاكلهم .. عن مواقفهم ..

سؤال : هل تصدق ان الافلام بطبيعتها أشد صدقا بالنسبة للحياة عن المسرح ؟

اجابة : محتمل . المشهد أو المنظر له قوانينه الخاصة. ولكن لعلنى أستطيع أن أقول ان السينما ليست لنا . انما ظاهرة اجتماعية خاصة . فى ايطاليا المسرح قريب جدا من الحياة .. أكثر واقعية من أفلام هوليود .

سؤال : ماالذى تريد أن تفعله فى مسرحك ؟

اجابة : سيكون لدينا موسم للمسرحيات العالمية . فى مجتمعنا تحتاج الى المسرح ، الافلام لها ميزات كثيره ولكن المسرح لديه حرية أكثر من حيث الشكل ، ولذلك فان مايهمني هو أن ينتشر المسرح على مساحة عريضة من الناس . سوف نقدم المسرحيات الكلاسيكية على مسرح كبير وعلى مسرح صغير سوف نقدم المسرحيات التجريبية ، لانه بالنسبة لنا ، هنا فى روما .. العلاقة بين المسرح والسينما علاقة بسيطة وسهلة . هناك تبادل طبيعى بين الاثنين ، فالمثلون هنا وهناك هم نفس الممثلين . وسيكون اول عروضنا المسرحية من اخراج فيسكونتى وهو كما تعلم مخرج عظيم فى المسرح والسينما .

سؤال : هل تقدم أيضا مسرحيات ايطالية جديدة ؟

اجابة : طبعا وسوف تبدأ بكاتب مسرحي هو فى الوقت نفسه كاتب سيناريو .. وهذه الاسماء : جوفريدو باريس ، فابريو مورى ـ جيانا جيونا ـ جينانزو بيستللى وروبرتو مازيوركو .. كل هؤلاء كتاب سيناريو ولكنهم فى الوقت نفسه يكتبون للمسرح .

سؤال : هؤلاء الكتاب المسرحيون الشباب هل يدينون بشيء للسينما ؟

اجابة : بالطبع . ولكن يجب أن نتذكر ان المسرح هو الذى يخسر باستمرار فى هذه العلاقة . والواقعية الجديدة فى ايطاليا لها مصادرها بالنسبة للمسرح ، وبالنسبة للسينما فانها قد استلهمت المسرح المحلى . وحوالى سنة ١٩١٠ كان نجوم ذلك المسرح هم الذين بدأوا أول الافلام الواقعية وقد كان فيلما يدور موضوعه حول اللغة المحلية . . ومسرحيات سيسيلى ولقد كان الممثل السيسيلى العظيم جيوفانى جراسو يقوم بأدواره فى المسرح والسينما. فللينى ايضا عمل فى قاعات الموسيقى عندما كان صبيا ، وكذلك زوجته جوليتا ماسينا كانت فى البداية ممثلة مسرح . دى سيكا كان ممثلا مسرحيا فى نابولى منذ سنوات .

سؤال : معنى هذا ان الفيلم هو الذى تأثر بالمسرح ؟

اجابة : فى الروح . . نعم . ولكن ليس بطريقة شاملة . . وهناك عشرات الامثلة لذلك ولكن هناك أيضا تأثير السينما على المسرح وقد حدث هذا مؤخرا . فيلم زواج على الطريقة الايطالية مثلا مقتبس عن مسرحية من تأليف ادواردو دى فلليبو . وهناك أيضا أمثلة أخرى غير هذا .

سؤال : عندما سألتك عن تأثير المسرح فى السينما لم أكن أقصد بذلك أن أضعك فى موضع المدافع . وكثير

جدا من المثقفين الامريكيين يعتقدون أن السينما فن أقل من المسرح .. بالطبع هناك عمالقة فى عالم السينما .. مثل ايزنشتين ..

اجابة : «مقاطعا» وكان هو الآخــــر مخــرجا مسرحيا وأستطيع أن أعدد لك أسماء أخرى .. وذلك يثبت فى النهــاية أن هنـــاك تبادلا بين الاثنين .. المسرح والسينما .

الفهرس

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٧٧/٤٦٠٩

ISBN ٩٧٧ . ٢٠١ . ٣٨٧ . ٨

● **هذا الكتاب**

يتضمن طائفة من الأحاديث القيمة اشترك فيها المؤلف مع كوكبة من مشاهير الأدب والفن وفروع الانسانيات من شتى الجنسيات فى العالم ، تفصح عن موقفهم من فنونهم بصفة عامة ، ونقدهم لنتاجهم بصفة خاصة ، وتبلور آراءهم فى القضايا السياسية والفكرية ، والمنطلقات التى يصدرون عنها .



● **الكتاب القادم :**

الفطريات والحياة

د . عبد المحس

١٠ قروش